THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Teobaldo A. Noriega

TITLE OF THESIS: "Estructuración narrativa y visión de mundo en las novelas de Carlos Droguett"

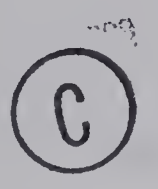
DEGREE FOR WHICH THIS THESIS WAS PRESENTED: Ph.D.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1979

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

ESTRUCTURACIÓN NARRATIVA Y VISIÓN DE MUNDO EN LAS NOVELAS DE CARLOS DROGUETT

by



TEOBALDO A. NORIEGA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1979

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "Estructuración narrativa y visión de mundo en las novelas de Carlos Droguett" submitted by Teobaldo A. Noriega in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures.

ABSTRACT

The stature obtained by the Spanish American Novel in the last few years has given rise to a series of studies intended to evaluate its achievements. The efforts of critics, however, have been directed almost exclusively to acknowledging the work of a limited number of well known writers. As a result, many others, not directly connected with the so called "boom", have been unjustifiably neglected. Such is the case of the Chilean Carlos Droguett, who, in spite of his long and significant career, continues to be practically unknown in the present context of Spanish American letters. The purpose of this dissertation is to rescue this unfortunately forgotten writer from neglect. In order to do so we have chosen the most important part of his work, his novels, and have studied the most outstanding aspects of their structure and content. On account of the method we have adopted our work is divided into three main chapters, each of which presents a specific part of our analysis. Chapter I contains a panoramic view of the writer's life and work. Chapter II focuses on the most relevant aspects of the narrative structure in each of the nine novels that Droguett has published to date. Finally, Chapter III clarifies the view of the world revealed by these novels. The ultimate result is the discovery of a novelist who is fully aware that his task is both an aesthetic adventure and an inquiry into the human condition.

RESUMEN

La importancia lograda por la novela hispanoamericana en estos últimos años ha originado toda una serie de estudios destinados a evaluar los resultados obtenidos. El esfuerzo de los críticos, sin embargo, se ha limitado casi exclusivamente al reconocimiento de la obra de un número determinado de escritores, de evidente popularidad, favoreciendo así el injusto olvido de otros, marginados del presente "boom" por diferentes circunstancias. Uno de estos casos es el del chileno Carlos Droguett quien, a pesar de ser el autor de una obra bastante extensa y significativa, continúa siendo prácticamente un desconocido en el panorama actual de nuestras letras. El propósito de esta disertación es rescatar la figura lamentablemente olvidada de este escritor. Para ello hemos escogido la parte más importante de su producción, sus novelas, las cuales estudiamos en sus aspectos más sobresalientes de estructura y contenido. El Capítulo I tiene como fin dar una visión panorámica sobre la vida y la obra de Droguett. El Capítulo II estudia los aspectos sobresalientes en la estructuración narrativa de cada una de sus nueve novelas publicadas hasta ahora. Por último, el Capítulo III determina la visión de mundo revelada por esas novelas. El resultado final es el descubrimiento de un novelista consciente de que su labor es, al mismo tiempo, una aventura estética, y una incursión en la condición humana.

Mi más sincero agradecimiento a Georges Parent por su colaboración y consejos; al profesor Richard Young, por su consciente y valiosa guía en la supervisión de esta tesis; a María Valencia, por su gentileza al preparar la copia final del manuscrito; y a usted, don Carlos, que todo lo hizo posible.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN 1

I CARLOS DROGUETT (1912-EXILIO) 9

II LA ESTRUCTURACIÓN NARRATIVA 55

A. _100 GOTAS DE SANGRE Y 200 DE SUDOR, SUPAY EL CRISTIANO, EL HOMBRE QUE TRASLADABA LAS CIUDADES_ 55

B. _SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA_ 75

C. _ELOY_ 103

D. _EL COMPADRE_ 132

E. _PATAS DE PERRO_ 165

F. _EL HOMBRE QUE HABÍA OLVIDADO_ 191

G. _TODAS ESAS MUERTES_ 211

III VISIÓN TRÁGICA DEL MUNDO NOVELADO 259

A. LA MUERTE 262

B. LA SOLEDAD 287

CONCLUSIONES 316

BIBLIOGRAFÍA 322

APÉNDICE 334

INTRODUCCIÓN

La importancia alcanzada por la novela hispanoamericana contemporánea en estos últimos años ha dado origen a toda una serie de estudios destinados a valorar más claramente este fenómeno literario. En este sentido, es innegable que la labor del crítico ha sido tan decisiva como la del novelista mismo. Los dos se han entregado celosamente a lo que ha venido a ser un compromiso de primera magnitud: éste ha fabricado un mundo a través del lenguaje y aquél trata afanosamente de explicarlo. Sin embargo, la tarea evaluativa ha concentrado casi toda su atención en un número determinado de escritores, cuyas obras constituyen el llamado "boom" de la novela hispanoamericana. De esto ha resultado el lamentable olvido de otros novelistas igualmente valiosos, aislados de todo clan literario por diferentes circunstancias.

Uno de estos casos es el del chileno Carlos Droguett quien, a pesar de tener una obra bastante extensa y de claro significado, continúa siendo prácticamente un desconocido. Curiosamente, su obra alcanzó un temprano reconocimiento en el extranjero. En 1952, Francis de Miomandre tradujo al francés algunos de sus cuentos. En 1969, Eloy, su segunda novela publicada, resultó finalista al Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral, uno de los más importantes premios en España. Esta, sin duda, es la novela de Droguett que más difusión ha logrado, habiendo sido su-

cesivamente traducida a otros idiomas. Pero en Chile y en Hispanoamérica la situación resulta muy diferente.

Si bien es difícil indicar con exactitud los motivos que marginaron a Droguett dentro del panorama literario chileno, podemos mencionar por lo menos dos factores determinantes: la complejidad formal de su narrativa, poco accesible para la comprensión de una crítica tradicional, y el convencimiento por parte del autor de que su labor es un trabajo personal, una forma de vicio solitario. Es significativo en este sentido el rechazo que Droguett hace a la idea de formar parte de la llamada "Generación del 38", donde algunos críticos y escritores tratan de encasillarlo.[1] Aunque en 1970 la carrera de Droguett se vio finalmente coronada por dos acontecimientos importantes, el Premio Nacional de Literatura en su país, y el Premio Alfaguara en España, su obra continúa sin ser realmente evaluada. Existe, claro está, un número no despreciable de artículos publicados por una crítica impresionista en varios periódicos y revistas. Una simple lectura de los mismos indica su valor secundario. También es cierto que en estos últimos años ha surgido un renovado enfoque en torno a la novelística de Droguett, llevado a cabo por críticos que, como Cedomil Goić, Fernando Moreno, Mauricio Ostria González y Georges Parent, aplican métodos más rigurosos en el estudio de una obra compleja y ambiciosa. Pero se trata en todos estos casos de acercamientos parciales; sigue faltando una evaluación más completa. Este precisamente es el vacío que quere-

mos llenar al escribir la presente disertación.

Aunque Carlos Droguett es un polígrafo, hemos escogido sólo sus novelas como base de nuestro trabajo. Consideramos que éstas constituyen la parte más importante de su obra, y por lo mismo pueden conducirnos a una evaluación bastante completa de este escritor. El título de la disertación señala claramente el doble propósito que perseguimos: estudiar el mundo novelístico de Droguett como estructura, y como imagen de realidad. Está claro que al emprender esta tarea hemos aceptado limitaciones inevitables. En primer lugar, entendemos por estructura de la novela la manera como quedan organizados los diferentes elementos del relato que ella nos entrega. En otras palabras, toda novela impone al lector la ilusión de un mundo autosuficiente, que se mantiene y tiene vigencia merced al principio orgánico que relaciona cada una de sus partes. A este nivel nuestro estudio es esencialmente inmanente; o sea que, como señala Cedomil Goić, "pretendemos movernos en los términos de la obra misma y no establecer vinculaciones entre ella y su género y el entorno histórico cultural".[2]

Pero, por otra parte, estamos también conscientes de que detrás de esa estructura se esconde una visión de mundo que el novelista, como responsable de esa ficción, trata de transmitir. En el caso particular de Droguett, creemos que un análisis de su obra novelística sería incompleto si no se tuviera en cuenta este segundo nivel. Esta doble perspectiva de nuestro análisis no es de ninguna mane-

ra contradictoria. Por el contrario, responde al hecho innegable de que lo más significativo del novelista hispanoamericano contemporáneo es el doble compromiso con que asume su función: el del esteta lanzado a una aventura creadora a través del lenguaje, y el del testigo social obligado a revelarle al lector que todavía no vivimos en el mejor de los mundos posibles.

Puesto que, como ha quedado indicado, la figura de Carlos Droguett es poco conocida dentro del panorama actual de las letras hispanoamericanas, hemos dedicado el Capítulo I de este trabajo a una presentación bio-bibliográfica del autor. Con esto no sólo demarcamos la larga trayectoria de Droguett como escritor, sino que también apuntamos cierto número de experiencias que, a partir de su condición de hombre, se transforman más tarde en literatura.[3] Dos hechos fueron esenciales para la preparación de esa parte de nuestro estudio. En primer lugar, la generosa colaboración del profesor Georges Parent, de la Universidad Laval, quien puso a nuestra disposición su archivo droguetiano. En segundo lugar, la valiosa contribución de Droguett mismo quien, en su penoso exilio, aceptó nuestra visita de varios días en Berna, y en todo momento estuvo dispuesto a responder a nuestras preguntas. Fue ésta la experiencia que definitivamente nos acercó al Droguett-hombre, y nos enseñó lo desacertado que sería intentar separarlo del Droguett-escritor.

En el Capítulo II estudiamos las novelas de Droguett, teniendo en cuenta tres puntos de vista esenciales en

la estructuración narrativa: el punto de vista del narrador, el punto de vista temporal y el punto de vista de nivel de realidad. En nuestro método hemos tratado de aplicar ciertos conceptos claramente expuestos por Mario Vargas Llosa, Robert Humphrey, Melvin Friedman, y Jean Ricardou, entre otros, en cuya labor crítica encontramos un serio y acertado acercamiento a la estructura de la novela. Son aportes críticos que no se excluyen entre sí, y que, por el contrario, se complementan mutuamente, facilitando un enfoque más objetivo del relato. Naturalmente, cada novela presenta una situación estructural propia. De esta manera, cuando la naturaleza de la narración así lo ha exigido, hemos debido ante todo desentrañar y explicar el aspecto más sobresaliente de esa estructura (e.g., el collage presente en Sesenta muertos en la escalera, el montaje descubierto en Eloy y El compadre, etc.), antes de entrar a estudiar los tres puntos de vista aludidos anteriormente. Se notará que iniciamos nuestro análisis estructural tomando como punto de partida las novelas "históricas" de Droguett (100 gotas de sangre y 200 de sudor, Supay el cristiano, y El hombre que trasladaba las ciudades). La razón es muy simple; estas obras constituyen una etapa inicial en la carrera del autor. Colocadas allí, sirven para enfocar ciertos procedimientos narrativos practicados y perfeccionados por Droguett en relatos posteriores. A partir de Sesenta muertos en la escalera, hasta llegar a Todas esas muertes, sencillamente seguimos el orden en que, según nos confesó el autor, fueron

escritas esas novelas. Creemos que tal organización es ventajosa metódicamente, puesto que permite ver el desarrollo de las diferentes técnicas empleadas sucesivamente por el novelista a lo largo de su obra.

Finalmente, en el Capítulo III se estudian los contenidos temáticos sobresalientes en los diferentes relatos. Es a partir de aquí como el novelista elabora su interpretación de la realidad, transmitiéndole al lector una determinada visión de mundo. Esta parte de nuestro trabajo sirve de complemento al enfoque llevado a cabo en el capítulo precedente. Efectivamente, aunque nuestro análisis no pretende establecer ninguna relación explícita entre estructura y contenido, no obstante evalúa de una manera más completa la obra del escritor al tener en cuenta la realidad que resulta de un ejercicio inicialmente estético. El resumen de nuestro análisis total se presenta en las Conclusiones.

Una más justa evaluación de la novela hispanoamericana contemporánea exige que el estudioso de ese campo emprenda una labor de rescate. No podemos prolongar el exagerado malentendido de que el valor asignado hoy a nuestra narrativa reposa exclusivamente en unos cuantos nombres favorecidos por determinadas circunstancias. Tampoco podemos negar el evidente valor que tales nombres encierran. Pero junto a ellos tendremos que colocar el de otros que, como Carlos Droguett, han respondido con habilidad y disciplina al llamado que les hizo la literatura. Queremos dejar bien

en claro que nuestro trabajo no se propone establecer comparaciones entre Droguett y otros novelistas. Es un análisis que se centra en su obra misma, independiente de clasificaciones generacionales, y de corrientes o movimientos literarios. Consideramos que hacer lo contrario sería restarle importancia a su propio valor. Si con el presente estudio abrimos el camino hacia una mejor comprensión de la obra de este singular novelista, habremos alcanzado nuestro propósito.

NOTAS

[1]Para una clara idea sobre esta generación véase, por ejemplo: Fernando Alegría, "Resolución de medio siglo", Atenea, núms. 380-381 (1958), pp. 141-148; Luis Iñigo Madrigal, "Le roman de la génération de 1938", Europe, núm. 570 (1976), pp. 156-168; Volodia Teitelboim, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", Atenea, núms. 380-381 (1958), pp. 106-131; y muy especialmente, Thomas E. Lyon, "Juan Godoy in Chile's Generation of 1938: Theme and Style", tesis doctoral inédita, University of California, Los Angeles, 1967.

[2]C. Goić, "Estructura de la novela hispanoamericana contemporánea", La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana, Primer Seminario Internacional de literatura hispanoamericana (Antofagasta: Universidad del Norte, 1969), p. 43.

[3]Nótese que estamos muy lejos de afirmar que la obra del escritor se explica a través de su biografía. Pero es indudable que, como descubrimos en el caso de Droguett, muchas experiencias de su vida repercuten en su obra. Dicho en otras palabras, son los datos o elementos de la realidad "real" del escritor que penetran la realidad ficticia, y se concretizan en su visión de mundo.

CAPÍTULO I

CARLOS DROGUETT (1912-EXILIO)

El 15 de octubre de 1912 nació en Santiago de Chile Carlos Droguett Alfaro, uno de los siete hijos que en total resultarían del matrimonio de Adolfo Droguett Contreras y Sara Alfaro Pacheco. El trabajo de don Adolfo como empleado del Telégrafo Fiscal lo obligó a trasladarse con la familia en 1915 a La Serena, ciudad costanera en el norte del país, cuyo clima frío y húmedo no sería beneficioso para la débil salud de su mujer. La tuberculosis adquirida por doña Sara determinó el regreso familiar a la capital, pero el rápido avance de la enfermedad y la poca destreza médica[1] trajeron lamentablemente su muerte, ocurrida en 1918, cuando Carlos tenía apenas seis años de edad. Era normal que tan temprana orfandad marcara dolorosas huellas en la sensibilidad del niño. Como nos confesó el hombre maduro de hoy, la figura de esa madre repercute en su vida por ausencia y por comparación:

> Yo era un muchacho muy desvalido espiritualmente; cuando fui a la escuela, mi madre había muerto y mi padre seguía trabajando en La Serena, así es que yo estaba absolutamente solo. La presencia de mi madre se hacía muy notoria precisamente por su ausencia, por comparación con los otros compañeros míos cuyas madres los iban a dejar al colegio, y los esperaban al salir. Yo, al igual que mis otros hermanos, estaba total y absolutamente desvalido, botado en la vida.[2]

Este sentimiento de desamparo en el mundo, ese sentirse "botado en la vida", constituye sin duda uno de los demonios

personales de más importancia en la obra inicial del escritor. Droguett ha reconstruído la figura de esa madre ausente a través de conversaciones con algunos familiares, y, especialmente en varios de sus cuentos, ha tratado de revivir esa infancia de la que solamente conserva recuerdos muy vagos.

En 1921, tres años después de enviudar, don Adolfo se casó nuevamente, y este acontecimiento tuvo también duras consecuencias en la condición espiritual del niño Carlos: "la muerte de mi madre había sido una experiencia más bien metafísica, en cambio el matrimonio de mi padre era una reiteración de la soledad; una soledad, veo yo ahora, sin remisión posible, sin posibilidad de volver atrás".[3] Don Adolfo, sin embargo, quien habría de vivir muchos años -murió en 1967, a los 93 años- era poseedor de un carácter duro, útil al celo que puso en la formación de sus hijos, muy especialmente en el caso de Carlos. Periodista hasta pocos años antes de su muerte, aficionado al teatro y a la ópera, redactor de unas memorias que nunca publicó, don Adolfo Droguett fue ante todo un gran lector, y fue éste el ejemplo que más influyó en la temprana disciplina de su hijo, quien, a los doce años, visitaba por su cuenta la Biblioteca Nacional e iniciaba su conocimiento de autores como Pío Baroja, Valle Inclán, Santa Teresa de Jesús, y Quevedo. El autor recuerda con buen humor aquel día en que expresó a su padre el deseo que tenía de leer historias de verdaderas aventuras, donde hubiera peleas (pensaba en Salgari, dice él). El

adusto don Adolfo le pasó las obras de Homero, y así entró el pequeño adolescente al terreno de los clásicos.

Terminada su educación primaria en la Escuela Federico Errasúriz, Droguett ingresó a estudiar humanidades en el Colegio de San Agustín, en 1925, donde cursó los primeros cinco años de esa etapa secundaria. Hizo el año final en el Colegio Fiscal Nocturno, situado también en Santiago. Fue durante sus primeros años de humanidades que la sensibilidad literaria del joven se manifestó, por primera vez, en un número de poemas, ahora desaparecidos, que el autor pensaba juntar en un volumen bajo el impresionante título Física del sentimiento (véase Apéndice). En un ensayo titulado "Materiales de construcción", primer esbozo de un texto autobiográfico mayor, Droguett recuerda su proyecto:

> Pero recuerdo que siendo aún más niño, tal vez alumno de segundo o tercero de humanidades, escribía ya versos, versos plenos de imaginación, eso creía yo, los que pensaba reunir en un volumen de título pomposo y ridículo, pero que a mí me parecía el colmo y el nirvana de la audacia verbal y temática: Física del sentimiento, eran versos de poco calado, como los del Crepusculario de Neruda, tristes, pero no tan tristes como éste, lo que por lo demás no era una cualidad, ya que tú tienes la obligación y el derecho de estar inconsolable y triste en algunos años enlutados de tu alma.[4]

Sin duda la experiencia humana más significativa, en el paso de Droguett por el colegio agustino, fue su encuentro con Alfonso M. Escudero. Conocedor de insondables secretos tanto en la literatura como en la vida, la figura augusta de este sacerdote le abrió al escritor en ciernes una visión más completa sobre la realidad del mundo a que

pertenecía. De él Droguett aprendió que lo más importante es el hombre, y que si ese hombre escribe, el valor de su obra es secundario a la calidad humana revelada por su vida.[5] Existía entonces en el San Agustín la revista Toma y lee, en la cual contribuían alumnos y ex-alumnos del colegio, y en la que Droguett quería participar. El consejo del sacerdote fue muy preciso: "yo creo que tú debes preocuparte por leer y escribir, no por publicar",[6] y le pasó Leyendas de Santos de Selma Lagerlöf, autora también del cuento "El tío Rubén", a través del cual Droguett regresó al doloroso recuerdo de su infancia.[7] Ese consejo del padre Escudero, apoyado en el celo paterno ya referido, encauzaría al joven aspirante a escritor en su temprana formación.

Lector ambicioso, aún en 1928 cuando, a causa de una nefritis que habría de convertirse en algo crónico, debió pasar casi todo el año internado en el Hospital El Salvador, la ambición libresca del joven estudiante de humanidades no conocía descanso. No era, por lo demás, una lectura pasiva, conformista, de limitaciones cuantitativas. El futuro escritor buscaba más, y, al no encontrarlo, se llenaba de frustraciones: Pereda lo defraudaba por describir un mundo exterior, y nada más; los escritores de la Generación del 98 -excepto Baroja y Unamuno- le daban una sensación de siesta en el verano. Se trataba, según él, de una literatura hecha en un vacío vital.[8] En cambio le gustaba Alejandro Dumas, porque veía en él al escritor que había sabido meter sus experiencias de hombre en su literatura. Éste, como se

ve, es el comienzo de una posición que, reforzada con lecturas y experiencias posteriores, define la ética de Droguett ante el binomio inseparable hombre-escritor. Quevedo es insuperable por representar la auténtica vida, por ser ante todo un hombre que escribe; Proust, si bien un esteta, tiene una obra que es ante todo un ensayo sobre la vida: "a él debo yo esa visión de la realidad a la que creo está hipotecado el verdadero escritor".[9] Es ese compromiso con la realidad lo que precisamente admira en los escritores rusos (Tolstoi, Dostoievski, Chejov, Korolenko), porque para él son una síntesis de la humanidad que debe encerrarse en todo buen escritor. Por eso critica a Pablo Neruda, y opone a éste la poesía de César Vallejo, resultado de un profundo sufrimiento personal transformado en literatura. Según él, todo arte que aspire a ser auténtico debe ser fiel a la condición del hombre que lo produce. De aquí su ferviente admiración por la pintura de Rembrandt y de Van Gogh, así como también por la música de Mozart y de Beethoven.[10]

En 1933 Droguett inició sus estudios de Leyes en la Universidad de Chile, en Santiago, y allí estuvo hasta 1938, un año más de lo que el período de cursos exigía, por haber sido reprobado en Derecho Civil, materia que debió repetir. Durante sus dos últimos años en la Universidad, paralelamente a sus estudios de Leyes, estudió Inglés en el Instituto Pedagógico. 1938 es el año de una importante decisión. Mientras Droguett afanosamente preparaba la tesis con la cual se recibiría de abogado,[11] tuvo lugar en Santia-

go el trágico episodio del 5 de septiembre. En vísperas de nuevas elecciones presidenciales, un grupo de jóvenes nazistas, entre los que se encontraban estudiantes, empleados y obreros, organizaron un "putsch" contra el gobierno de Arturo Alessandri. Los involucrados se rindieron ante la policía, y ésta, en vez de ponerlos a disposición del Poder Judicial, los llevó detenidos al edificio de la Caja del Seguro Obrero, donde uno a uno fueron masacrados.[12] Semejante acción inhumana encontró inmediata respuesta en Droguett:

> La matanza del Seguro Obrero, mientras yo buscaba materiales para hacer mi memoria, produjo una crisis en mi espíritu, en mi alma. Cuando yo me vi enfrentado a ese tema, yo pensé: me recibo de abogado, o me recibo de escritor. Creo, entonces, que la matanza del Seguro Obrero, por el horror, ya no leído sino vivido, fue la que determinó un verdadero cambio en mi vida... Yo creo que escogí bien.[13]

Su respuesta se hace concreta en la crónica "Los asesinados del Seguro Obrero", que apareció publicada sucesivamente en dos diarios capitalinos, a un año justo del nefasto suceso.[14] Varios años después este relato, unido a otros materiales, daría forma a Sesenta muertos en la escalera, la primera novela publicada por el autor. Si bien Droguett pudo posteriormente trabajar en asuntos legales, nunca, como se ve, llegó a recibir el título de abogado.

El 22 de abril de 1939 se casó con doña Isabel Lazo, a quien había conocido nueve años antes, cuando ella se movía exitosamente en el ambiente literario juvenil de su ciudad natal, Valparaíso. De esta unión resultarían dos hijos: Carlos, nacido el 11 de septiembre de 1941, y Marcelo

el 21 de julio de 1945.[15]

Cuando Droguett contrajo matrimonio ya se encontraba dedicado al periodismo, actividad de gran importancia en su vida, y de evidente influencia en su carrera de escritor. Droguett recuerda aquellos días difíciles en que, habiendo iniciado sus estudios de Leyes, por intermedio de su amigo Jacobo Danke consiguió trabajo en la Editorial Ercilla como corrector de pruebas nocturno. Allí estaba cuando ocurrió la matanza del Seguro Obrero, y allí mismo, una noche cualquiera, escribió la crónica que más tarde publicó. Luego fue reportero en El Imparcial, a méritos, y sin sueldo fijo; todo esto mientras seguía en la Universidad. Finalmente, en 1939, entró a trabajar en La Hora donde apareció "La pared", su segundo cuento publicado.[16] Como veremos más adelante, además de haber aparecido aquí el texto original de "Los asesinados del Seguro Obrero", en este diario el autor publicó un impresionante número de cuentos que representan la etapa inicial de su creación. Aparte de esto, la lista de los artículos estrictamente periodísticos con los cuales contribuyó allí, entre 1939 y 1941, indica una gran actividad que se veía entonces impulsada por diferentes sucesos de carácter internacional: en Europa había una guerra, y en Chile, como en el resto del mundo, el periodismo jugaba un papel capital.[17]

Al terminar su trabajo en La Hora, diario que finalmente desapareció, Droguett empezó a trabajar como reportero en la revista Sucesos, con la promesa recibida de ser

más tarde redactor. Allí se aburrió y, a los pocos meses, renunció. Viene entonces un breve receso aprovechado por el escritor para trabajar en sus novelas históricas, y en Sesenta muertos en la escalera, cuyo plan venía madurando.

En 1945 ingresó como redactor de noticias, a mérito, en Las Ultimas Noticias. Como allí le permitían escribir artículos, su contribución, como en el caso de La Hora, fue bastante grande.[18] El 15 de noviembre de ese año, sin embargo, Droguett se creó un serio problema. Gabriela Mistral acababa de recibir el Premio Nóbel, y él publicó el artículo editorial "AHORA Gabriela Mistral", donde enjuiciaba la poesía chilena de ese momento. Droguett fue expulsado del diario, al cual demandó, recibiendo luego una indemnización.

Después de esta experiencia Droguett recibió una invitación inesperada. Extra, un diario izquierdista creado para apoyar la campaña presidencial de Gabriel González Videla, estaba a punto de salir, y Juan De Luigi lo invitó a formar parte del grupo fundador.[19] Droguett naturalmente aceptó y realizó allí una de las etapas más gratas para él en su carrera periodística. Aparte de sus dos folletines aparecidos sucesivamente, "Corina Rojas, criminal del amor", y "Dubois, artista del crimen", textos que posteriormente usaría como material de novelas, Droguett hacía en el diario comentarios de diferente naturaleza, en secciones independientes, como era el caso de "Quién es y cómo es", una sección inaugurada en Extra por De Luigi: "una especie de bomba

atómica permanente en la cual debía figurar una personalidad del día en política, en economía, en asuntos internacionales, en las artes, etc. Lo malo de esa sección, para mucha gente, es que era una sección demoledora".[20] El autor recuerda hoy, con muy buen humor, que entre las contribuciones más agrias escritas por él estaban las dedicadas a Domingo Santa Cruz, Alone, Vicente Huidobro, y Eduardo Barrios. Una excepción fue la escrita a favor de Pablo Neruda, con ocasión de su nombramiento como Embajador de Chile en Roma, objetado por el Senado, que agradó mucho al poeta. Fuera de esto Droguett tuvo en el diario dos columnas exclusivas: la primera, "Patero y yo", escrita con el seudónimo Juan Rabón, contenía breves comentarios principalmente políticos, hechos desde una pose izquierdista, y con mucha picardía. La otra columna, "El cementerio de los elefantes", representaba la crítica literaria demoledora que, en función social, hacía entonces Droguett. La experiencia en Las Ultimas Noticias se repitió. El 25 de noviembre de 1946 Droguett publicó un comentario con el título "El cretinismo literario está de duelo: Eduardo Marquina ha muerto", que causó resentimientos en la Sociedad de Escritores Chilenos y precipitó una ruptura en las relaciones del autor con De Luigi.[21] Esto, unido a la traición política de González Videla, cuyas consecuencias recaían directamente en Extra, produjo su salida del periódico.

Aunque Droguett trabajó por breve tiempo en El Siglo, hay un retiro parcial de estas actividades hasta 1953,

cuando fue invitado por Luis Enrique Délano a colaborar en la revista Vistazo.[22] Este año apareció publicada su primera novela, Sesenta muertos en la escalera, y el escritor estaba invadido de entusiasmo creador. De aquí que en 1954 decidiera dedicarse completamente a su familia y a la literatura.

Advirtamos, sin embargo, que el periodismo para Droguett no había terminado. En 1961 colaboró en La Nación,[23] y entre 1970-71 contribuyó con artículos en Desfile,[24] hasta la fecha en que se cerró ese diario. Finalmente, en 1970, al cumplir la revista Mensaje[25] sus veinticinco años de fundada, Droguett fue invitado a colaborar con un trabajo sobre la literatura chilena de los últimos años. El resultado fue su artículo "La literatura chilena de espaldas a la realidad nacional". La última contribución del autor a Mensaje, y al periodismo en su país, fue su trabajo "Francisco Coloane, o la séptima parte visible", firmado por el escritor en Santiago, el 12 de noviembre de 1974.[26]

Es apenas justo pensar que una carrera periodística semejante habría de tener consecuencias en el escritor:

> Mira, yo creo que no soy el primero en decir que ejercer el periodismo es un trabajo útil, desde el punto de vista práctico, pues ayuda en la capacidad para empezar a manejar un estilo, pelear con el idioma, y tratar de encauzar lo que uno piensa -o lo que uno cree que piensa- de un modo accesible al lector. En este sentido creo que es la principal utilidad que puede presentar ser reportero, ser cronista, ser redactor. Porque no creo que el periodismo por sí solo haga a uno escritor. El artista, como el imbécil, nace y no se hace. Yo no le veo otra importancia. Salvo que, como el periodismo es una actividad diaria -el diario en-

> vejece en el momento mismo que sale a la calle-, el periodista se ve obligado a trabajar sin demora. En otras palabras, el que trae una noticia del ministerio, de un juzgado, de la morgue, tiene que trabajar rápidamente. Es decir, es una escuela de síntesis.[27]

No hay duda de que la destreza adquirida en este oficio guarda relación con la capacidad productiva del autor, un hecho evidente sobre todo en sus novelas. Para un escritor estrictamente comprometido con la realidad, el periodismo sería también un medio eficiente de contacto temático.

Pero el periodismo era sólo un aspecto en la vida de Droguett porque, acosado por necesidades familiares, se veía obligado a alternarlo con otros trabajos. De esta forma, al salir de la universidad, fue funcionario, durante algún tiempo, en el Ministerio del Interior, en la Oficina del Tránsito Público. De esta dependencia pasó a la Caja de Retiros y Previsión Social de los Ferrocarriles del Estado, donde permaneció hasta 1971, cuando finalmente se jubiló. Aparte de todo esto Droguett, aunque nunca llegó a presentar su tesis, trabajó como socio de un abogado. Todas esas experiencias alimentarían luego el mundo del escritor. Al hablar hoy con el autor sobre una de sus novelas mejor logradas, sus palabras resultan muy explicativas:

> No sé si tú sabes pero yo tuve una oficina de abogado. Yo era socio de un abogado en Santiago, que quería ser escritor. Yo ejercía: iba al juzgado, firmaba documentos, iba a buscar a la pobre gente que no tenía quien la defendiera para llevarla al juzgado, a la oficina del registro civil, a la morgue. En esas circunstancias yo conocí mucha miseria física y espiritual. Entonces, claro, eso se fue acumulando en mí, y seguramente que aquella mañana que yo llegué a casa de mi tía yo venía de al-

> gún juzgado, de alguna experiencia que me había golpeado. Al hablar con ella tuve la visión del tema que luego escribiría.[28]

Recibida su jubilación, Droguett estaba muy lejos de conocer el sosiego. Precisamente un año antes, 1970, al otorgársele el Premio Nacional de Literatura, las letras chilenas le extendían oficialmente su hoja de vida literaria: "el Premio Nacional de Literatura más que a mí afectó a los críticos y a los profesores de literatura, quienes se vieron obligados a declarar esa fecha como la de mi nacimiento".[29] El autor, en efecto, aunque poseedor de una obra cuyo valor había sobrepasado las fronteras nacionales, había sido prácticamente desconocido hasta ese momento. 1970 iba a ser en realidad un año de satisfacciones. El 28 de diciembre, dos meses después del reconocimiento nacional, Droguett recibió en España el Premio Alfaguara, otorgado a <u>Todas esas muertes</u>, su penúltima novela publicada hasta hoy. Con motivo de este premio el escritor viajó a Europa en enero de 1971. Madrid, París, Milán, Roma, Praga, Bratislava, fueron puntos importantes en un recorrido cuyas impresiones quedarían expresadas en varias crónicas periodísticas, publicadas primero en <u>Desfile</u> y posteriormente recogidas en su libro <u>Escrito en el aire</u>.[30]

Un profundo admirador de la revolución cubana, su deseo de un contacto más directo con la realidad isleña se vio realizado en 1969. Ese año, invitado por Casa de las Américas, Droguett viajó a La Habana como jurado en el premio de novela ofrecido por esa institución. Los lazos espi-

rituales entre el escritor y Cuba están directamente relacionados con su veneración a las figuras de José Martí, Fidel Castro, y muy especialmente del Che Guevara, en cuyo ejemplo Droguett ve surgir al hombre nuevo:

> Che es el Cristo de nuestra época, el redentor total. Se lo digo a usted: creo que voy a escribir un evangelio sobre el Che Guevara. Hubo dos muertes que incendiaron a América: la del Che y la de Camilo Torres. Ernesto Guevara tuvo tiempo de ser más heróico y de sufrir más, y para mí el sufrimiento humano es el sujeto, lo que más me importa. Unieron en una síntesis maravillosa la palabra a la conducta. Tengo dos hijos uno en medicina y el otro en teología. Siempre les hablo de lo que representa el Che como fruto y como generador de un hombre nuevo. Recuerdo uno de esos conversatorios que se hizo en La Habana, entre escritores de América Latina y europeos, con muchachos cubanos que preguntaban sobre el "escritor modelo". Ahí dije: "A mí me extraña que ustedes, cubanos, me pregunten eso. Ayer yo estaba en el hotel y quería comunicarme con una librería llamada 'La Moderna Poesía'. Abrí la guía de teléfonos de La Habana y donde en la primera página de la guía chilena -hecha por una compañía americana- aparece propaganda comercial, en la cubana aparece la carta de despedida que le escribió el Che a Fidel. Una guía luminosa dentro de una guía de teléfonos. Para mí, es el Che el escritor modelo, porque escribió muy bien y vivió muy profundamente".[31]

En 1971 Droguett fue nombrado Vice-Presidente del Instituto Chileno-Cubano de Cultura, en Santiago, desde donde hacía promoción sobre lo que significaba para Chile el gobierno de Salvador Allende, y para la realidad de América la revolución cubana. En este trabajo cultural estuvo hasta el 11 de septiembre de 1973, fecha en que Allende fue derrocado por un golpe militar.

Como hombre político, Droguett nunca tuvo carnet oficial de ningún partido. En su juventud tuvo contactos

con el Partido Radical, pero esto sucedió más por razones de amistad que por convicciones ideológicas. Hubiera podido ser miembro del Partido Socialista, en 1932 o en 1938, pero su entusiasmo inicial no fue muy lejos. Aunque trabajó en órganos periodísticos de evidente influencia comunista -Extra, El Siglo, Vistazo- decidió no afiliarse a ese partido por temor a limitarse como escritor. En todo momento prefirió mantener una posición independiente, alejado de toda clase de célula partidista, pero adoptando y reflejando en su conducta de hombre y escritor, una forma de crítica permanente a la realidad de la cual formaba parte. Por eso su posición al lado de Allende quedaba ampliamente justificada. Con la caída de éste la vida del escritor sufrió uno de sus más profundos traumas:

> Yo pasé los primeros meses del golpe militar fascista preocupado en quehaceres familiares. No tenía oportunidad, ni tranquilidad, ni chispa para escribir. Además, habría sido un poco obsceno, creo yo, sentarme frente a la máquina de escribir, aunque hubiera sido sobre la muerte de Salvador Allende, o sobre el advenimiento del fascismo con botas en mi país. Creo que incluso, en esa situación, habría sido inmoral. Porque más importante era hacer algo, establecer contactos para ayudar a la gente que estaba en el infierno chileno: en el infierno de Santiago, en el infierno de las minas, en el infierno de los campos de concentración.[32]

El 1 de septiembre de 1975, Carlos Droguett y su esposa, doña Isabel, salieron de Santiago rumbo a Zurich. Suiza les brindaba así la única alternativa posible: el exilio. Una carta escrita por el autor a comienzos de 1976 nos permite conocer el estado emocional en que se hallaba:

> Su breve nota del 31 de diciembre ... y su carta

> del 12, hace apenas unos días, no pueden quedar sin respuesta, aunque a esta altura del tiempo no escribo cartas para otros, sólo para mí mismo; a veces presiento que me queda poco tiempo y hay muchas cosas que se me vienen a borbotones, y que a borbotones quisiera decir. En Chile no recibí nada de nada, ni noticias ni voces de aliento... menos palabras de otro color, de otro valor, la generosidad que desaparece en cuanto empieza a funcionar el fascismo; nadie nos tendió la mano, muchas seguras manos fueron trocadas por un trozo de silencio, cuando no por algo peor, por lo menos más notorio. De ese tiempo tan cercano no quisiera hablar por nada, por lo menos mientras esté detenido al lado afuera, o al lado adentro, de nuestra memoria. Lo importante es que estamos vivos, como dice usted bien, Teo, eso es lo importante. Por lo menos a veces tengo esa impresión, que efectivamente estoy vivo y que debo demostrarlo. Trataré de probarlo, no me pida detalles... Nos costó obtener que un país nos recibiera; Suiza, superburgués, superhostil, superegoísta, nos recibió, es un milagro. A veces sentimos rondar pasos por las calles, detenerse camiones, sonar disparos, no, no vienen por nosotros. Estamos tranquilos, podemos seguir estándolo.[33]

Droguett, como nos confesó claramente, salió de Chile con sus huesos y su correspondiente pellejo, nada más. Al separarse de su tierra dejó atrás las raíces junto a las cuales podía orientar mejor su sufrimiento personal. Con todo, la fuerza vital escondida en él no ha claudicado. En septiembre de 1976 fue nuevamente a España, en un recorrido que lo llevó por Italia, Francia, Alemania, y Bélgica. En febrero de 1977 viajó nuevamente a La Habana, invitado por Casa de las Américas como jurado en el premio del mismo nombre, esta vez en la sección de cuentos. Junto a esto, su actividad creadora no da muestras del menor agotamiento, y su lucha parece ser más bien en contra del tiempo:

> En estos días estoy craneando la posibilidad de retomar algunos temas paralizados, desde hace un año,

> por la abrumadora redacción de mi libro testimonio. Creo que lo haré bien y que trabajaré, como siempre, rápido... Son varias las novelas que tengo entre mis insomnios, fuera de algunos cuentos, fuera de algunos trabajos de exégesis, fuera de algunos actos teatrales extraídos de los antiquísimos escombros del Antiguo Testamento. Sí, en este aspecto estoy pleno de salud y lo que me falta más notoriamente -entre otras pobrezas- es el tiempo, que aquí en Europa transcurre más vertiginosamente que en América.[34]

Cualquiera diría que es el futuro programa de un escritor en su primera juventud, y no el testimonio de un hombre maduro asediado todavía por viejos y nuevos fantasmas. Ésta, y no otra, será su forma de redención.

* * *

Abandonado el proyecto inicial y juvenil de publicar un libro de poesía, Carlos Droguett entró oficialmente en la literatura a través del cuento. "¿Por qué se enfría la sopa?", escrito en 1932, representa su primera incursión narrativa. Este cuento, reelaborado entonces, había sido el núcleo de una composición escolar preparada por el autor años atrás.[35] Su primer cuento publicado, sin embargo, fue "El Señor Videla", un relato de Navidad, escrito a solicitud de la revista Hoy, y publicado por ésta en su número 110, en diciembre de 1933. Durante los años siguientes el autor siguió entregado a la composición de cuentos, sin publicarlos. Viene luego su trabajo periodístico en La Hora, donde, entre 1939 y 1941, aparecieron la mayoría de ellos:

"La pared", 2 de julio de 1939.

"Cristo en Almíbar", 20 de agosto de 1939.

"Forma de la crucifixión", 17 de septiembre de 1939.

"Un muerto en el atardecer", 1 de octubre de 1939.

"Hablo también de un niño", 15 de octubre de 1939.

"Cupido borracho", 19 de noviembre de 1939.

"Europa no existe", 17 de diciembre de 1939.

"Carta", 21 de enero de 1940.

"Isabel", 4 de febrero de 1940.

"Se construye la cruz", 24 de marzo de 1940.

"Ensayos sobre la alegría", 5 de mayo de 1940.

"Lejos", 2 de junio de 1940.

"Pablo se acuerda de algunas cosas", 11 de agosto de 1940.

"La señorita Ester", 25 de agosto de 1940.

"Manera de irse", 22 de septiembre de 1940.

"Fragmento del cura Gómez", 6 de octubre de 1940.

"Fragmento segundo del cura Gómez", 20 de octubre de 1940.

"Emerge la casa", 3 de noviembre de 1940.

"Dicen que se va a morir", 17 de noviembre de 1940.

"La señora", 1 de diciembre de 1940.

"El odio", 15 de diciembre de 1940.

"Juguete", 25 de diciembre de 1940.

"Pablo se acerca a la casa", 19 de enero de 1941.

"Tiempo", 2 de febrero de 1941.

"Pero Sancho andaba preocupado", 9 de febrero de 1941.

"La noche del 12 de febrero", 12 de febrero de 1941.

"Pero Sancho, la primera vez", 23 de febrero de 1941.

Como se ve, el número de cuentos publicados por él allí, en menos de dos años, es realmente impresionante. Las dos an-

tologías aparecidas posteriormente,[36] contienen una selección de estos textos y, en la primera, se publicaron además algunos inéditos: "Magallanes", escrito en 1955; "La noche del jueves" y "El medio pollo", escritos en 1962.

Mucho antes de que Droguett fuera reconocido en su propio país, su nombre apareció en el extranjero gracias a sus cuentos. Francis de Miomandre, escritor y crítico francés amante de la cultura y las letras hispánicas, se entusiasmó con la obra inicial del chileno y tradujo algunos de sus cuentos, elogiosamente recibidos en Francia. En 1952, la revista marsellesa Cahiers du Sud publicó "Mort au crépuscule"; otro de sus cuentos, "Mort de la nonne", apareció al año siguiente en Les Nouvelles Littéraires de Paris. En época más reciente aparecieron en versión italiana "Magallanes", y "Lontano".[37] Si bien a partir de 1953 Droguett se revela ante todo como novelista, no hay duda de que su condición de escritor de cuentos no pierde vigencia alguna en su creación posterior. Según el propio autor, algunas de sus novelas fueron concebidas inicialmente como cuentos que, en el mismo acto de ser elaborados, casi inconscientemente se magnificaron. Al lado de esto está el hecho bastante revelador de que en varias de sus novelas el autor haya usado, con modificaciones o no, total o parcialmente, el texto de cuentos ya publicados.

En esta primera etapa de la obra de Droguett se apuntan ya algunos de los motivos que, posteriormente, se constituirían en temas recurrentes. La influencia de Proust

es evidente en su deseo de recobrar ciertas experiencias de su infancia, de la cual, como sabemos, él no conservó un recuerdo muy exacto. Habiendo perdido a su madre cuando apenas tenía seis años, los momentos iniciales de su producción están destinados a la búsqueda de esa niñez, evocada entonces con un profundo sentimiento de angustia. La figura de Droguett de niño encuentra su alter-ego en Pablo, protagonista de una serie de cuentos a través de los cuales la reconstrucción de ese pasado se hace posible.[38] Allí están el mar y la casa de La Serena, las pequeñas anécdotas ligadas a los nombres de sus hermanos, la figura del padre que trabaja en el telégrafo y, casi siempre, está ausente de la casa. Pero, sobre todo, está el recuerdo de doña Sara, apartada de sus hijos por una enfermedad difícil de comprender para el pequeño Carlos, y que alcanza su símbolo más oscuro en la intermitente tos: "su madre estaba viviendo en la tos, en la enfermedad... el corazón de Pablo asociaba la tos de su madre, tosiendo en la cama de su madre, con los pasos de la señorita Ester, que se fue caminando la noche, comenzando para él a ser lejana, lo mismo que su madre a ser enferma, a disponer también de una tos que Pablo no conocía" ("Pablo se acuerda de algunas cosas", La Hora, 11 de agosto de 1940, s. p.).

El sentimiento de soledad que deja en él su temprana condición de huérfano, se refleja directamente en cierta forma de angustia existencial que, como en el caso de Quevedo, de Unamuno, o de César Vallejo, conduce al autor a plan-

tearse serios interrogantes sobre el transitorio valor de la vida:

> Me da rabia, me da pena saber que somos cosas transitorias dentro de las cuales transcurren el tiempo y la vida, pero quisiera averiguar si ambos son un mismo fluir. Desde que nacemos entre palmadas y sollozos empieza a correr en nuestro interior una sustancia misteriosa, a resonar algún silencioso y fatal objeto, y cuando morimos entonces deja de resonar, de caer eso implacable, pero en alguna parte aún sigue cayendo, manando continuamente y no se sabe en qué parte ni por qué. La vida es un agua que corre desde nosotros hacia nuestro interior, pero sigue corriendo más allá todavía y no sabemos dónde. Encontrar el rumbo de la vida ha de ser averiguar su ser. ("Infancia", Los mejores cuentos, p. 21)

En una directa relación con esta crisis existencial, surge el planteamiento agnóstico del escritor alrededor de la figura de Dios, y una obsesión casi enfermiza por el tema de la muerte, omnipresente en la vida de los hombres. La discrepancia teológica aparece desde el primer cuento escrito. Allí el autor, partiendo de un ejercicio de composición escolar bastante baladí, transforma la pregunta inicial en un verdadero planteamiento crítico en el cual se rebela contra las ideas que sobre las figuras de Dios y Cristo le han impuesto en el colegio:

> No, Manuel, porque Cristo no era cualquier plato de sopa servido en cualquier comedor del imperio para cualesquiera hambrientos imperiales. Cristo no fue devorado, no fue nunca devorado y por ello se mantiene allá, es decir, en todas partes, furioso e incomible, ardiente y furioso e incomible, caliente y furioso y hasta lujurioso, pero incomible, porque él será comido cuando quiera y por quien él quiera y su vida y su palabra y su ejemplo y su silencio y sus parábolas y consejos y sus invectivas, raptos y fugas y sus vertiginosos descensos y ascensos son nada más que el plato insustituíble que es servido en la mesa equivocada, en

> la mesa desiquilibrada y coja y estrecha por quienes no son los comensales, y lo que otros digan disfrazándose mentirosos con él, lo que diga el padre Rolando, por ejemplo, disparando arpegios con el piano y humillaciones con la boca, o el padre Aquiles, blanco, frío, áspero como la tiza con que dibuja impecables y muertas ecuaciones, no valen malditamente nada, no valen nada el viernes ni el domingo porque ellos se equivocaron de comedor y de comida. Eso es todo para ellos, pero no para mí, para ti tampoco, Manuel, así lo espero. ¿Te das cuenta de mi fácil descubrimiento?. ("¿Por qué se enfría la sopa?", El cementerio de los elefantes, p. 172)

Está bien claro que el Cristo concebido por Droguett está lejos de la idea convencional que quisieron imponerle. Sobre Dios existen también muchas dudas: "Los hombres inventaron a Dios porque se sentían solos en medio del silencio y tenían redondamente miedo", nos dice el narrador del cuento "Europa no existe" (Los mejores cuentos, p. 40). La idea adquiere una especial significación y la encontramos en cuentos posteriores:

> -¿Qué sabe Dios, si no es sanguinario?... Magallanes. ¿Crees en Dios? -preguntó en seguida, sin darle tiempo para apesadumbrarse.
>
> -Estudié en los padres agustinos -dijo él-, a los quince años iba al Mes de María y a la Misa del Gallo para Navidad -y bajando la voz preguntó-: ¿Suárez, debo creer en Dios?
>
> -Siempre es bueno tener algún sueño... ("Magallanes", Los mejores cuentos, p. 120)

Junto a la soledad, el tema de la muerte es sin duda uno de los más significativos en el mundo de Droguett, presente también en esa primera etapa que representan sus cuentos:

> -La muerte pasa siempre a nuestro lado, va por las calles dando topetones, tocando nuestras rodillas y nuestros codos en las aglomeraciones, respirando ansiosa a nuestro lado y deslizándose sin mi-

> rarnos, sin que le importemos; pasan los años y cualquier mañana, cualquiera noche, bajo la luz de una vitrina, en la oscuridad de un cinematógrafo, de repente torna la cara hacia nosotros como si ahora, no más, nos recordara y ya no nos suelta... ("Magallanes", Los mejores cuentos, p. 122)

Como ejercicio narrativo inicial, los cuentos de Droguett son importantes sobre todo porque nos presentan un esquema temático de su obra posterior. Aunque intensamente entregado más tarde a la novela, esa etapa de su creación tiene para él un valor especial: "Yo sigo queriendo mucho al cuento y lo encuentro admirable, porque creo que es un reto; así como el soneto lo es para el poeta. Creo que el cuento en sí, por la necesidad de síntesis, por su capacidad -si no, no es cuento- de apretar el tema, la trama, el estilo, es una tentación para mí".[39]

En 1953 apareció publicada y premiada por la Editorial Nascimento la primera novela de Droguett, Sesenta muertos en la escalera, recibida un poco desfavorablemente por los círculos literarios de Santiago. En Francia, sin embargo, Francis de Miomandre descubría en ella una pequeña obra maestra:

> Soixante Morts dans l'Escalier... est une sorte de chef-d'oeuvre dans un genre où la tentation du facile et du déclamatoire est si forte. Mais Carlos Droguett, qui est un journaliste accompli, n'a pris de son expérience de reporter et de chroniqueur que juste ce qu'il fallait pour donner à l'affabulation d'un récit ce minimum de réalité courante, ce potentiel de concret, sans lequel on risque de tomber dans le vague et la déclamation. L'art de Carlos Droguett réside dans une fusion extraordinairement bien dosée entre ces éléments de réalité et le grand rêve humanitaire de son généreux idéalisme. Si vous lisez de près ce roman étonnant, où l'atroce fait divers d'une répression exercée

> contre le mouvement d'étudiants protestataires, déclanche toute une série de conséquences imprévues, vous vous sentirez à tout instant déconcertés par la subtilité des rapports qui existent entre ce fait brutal et ses répercussions dans le monde mental de ses personnages survivants. Il y a là quelque chose d'insaisissable et de mystérieux qui mériterait une étude psychanalytique, mais sérieuse et complète et sans arrière-pensée.[40]

El crítico francés apuntaba, como bien se ve, a lo que sería la característica más significativa del arte novelístico de Droguett, la presentación del mundo interior de sus personajes, apartándose así del lugar común en que caían las obras de sus contemporáneos. Para él no hay ni "anti-criollismo", ni "neorrealismo" gratuito, sino una búsqueda muy personal de explorar la realidad a través del hombre y el convencimiento de que la literatura es un reto que acepta el escritor en condición de aventurero. Las dos décadas que siguieron a la publicación de Sesenta muertos en la escalera confirman la respuesta del autor al desafío inicial.

En 1954 Droguett escribió dos de sus novelas más conocidas: Eloy, cuya redacción quedó terminada en una semana, y El compadre, inmediatamente después. Por razones ajenas al autor transcurrieron algunos años antes de que estos textos fueran conocidos. La espera, sin embargo, daría los frutos deseados. En 1959 Eloy resultó finalista al Premio Biblioteca Breve de Seix Barral, y consecuentemente fue publicada en España por esa editorial. Si antes, en Francia, se habían traducido algunos de sus cuentos, llegaba entonces el momento de traducir al novelista. Fuera de las diferentes ediciones en español (España, Argentina, Chile, Cuba),

la novela ha sido traducida al italiano, alemán, danés, holandés, checo y, más recientemente, al polaco y al francés. La versión cinematográfica llevada a la pantalla en 1968, por el realizador boliviano Humberto Ríos, indica las repercusiones de la obra. Droguett preparó el guión correspondiente, pero quedó insatisfecho con el resultado logrado por el director.[41] Tal como en el caso de su obra anterior, el autor partía de una experiencia de la realidad, la muerte de un bandido chileno, el "ñato" Eloy, ocurrida en 1941. Para los críticos iniciales lo más sobresaliente era la historia:

> El libro relata las últimas horas de un bandolero chileno, acosado por la policía. Droguett ha encarado con indudable habilidad la presentación del protagonista. Aunque la sombra de una protesta social no deje de percibirse en el planteo de la historia, lo que conmueve al lector es la indudable simpatía humana con que el autor logra iluminar, en breves relámpagos, la figura del delincuente, su manifiesta miseria moral y física. En esto radica, a nuestro entender, la garra de universalidad del relato.[42]

La crítica posterior, por su parte, ha descubierto que en verdad el autor se había adelantado a ciertos procedimientos narrativos desconocidos en ese momento por la novelística de su país.

En 1961 la Editorial Zig-Zag publicó 100 gotas de sangre y 200 de sudor, una novela de tema histórico, centrada en la conquista de Chile. Aunque en este caso el escritor se encontraba bastante apartado de la experiencia histórica, su intención estaba dirigida, ante todo, hacia una interpretación del mundo interior encerrado por aquella realidad. La obra tuvo sus correspondientes detractores quienes,

como en el caso de Alone, consideraban que el autor había faltado a la verdad acuñada oficialmente por los historiadores, al mismo tiempo que criticaban su estilo. Esta vez Droguett no pudo menos que defenderse:

> Mi estilo tiene la pesadez necesaria y normal, la lentitud de ese tiempo primitivo, ese tiempo en que no corría el tiempo, en que no sucedía nada fuera de la muerte; se moría sin haber, apenas, vivido; por eso la aventura de la conquista de América tiene ese aspecto endemoniado, ese amontonamiento terrible del Apocalípsis y del Juicio Final, todo ocurre lentamente; esos 300 años de horror parecen 3000 años y los indios y los españoles almas en pena, afiebrados a gran temperatura, espectros de pesadillas, subhombres o superhombres que sufren y, sobre todo, que saben que están sufriendo. Mi estilo, es efectivamente -en esta novela- lento, pesado, asordinado, porque es un estilo sin libertad, es un estilo encadenado, tiene la pesadez de las cadenas del esclavo y de la armadura de hierro del español; se mueve apenas, por eso; porque por todas partes está cogido, embridado por la materia, es un estilo funcional.[43]

Una vez más, el problema de críticos y lectores estaba en la forma muy singular como Droguett se enfrentaba al tema. En un país donde la novela histórica gozaba de una respetable tradición, resultaba desproporcionada la versión de un novelista que se apartaba completamente de los hechos, tal como habían sido presentados por los eruditos, y, en cambio, construía su versión directamente amparado en el testimonio de los cronistas. Esto, unido a un modo de narrar que se salía igualmente de lo común, era lo que, según muchos, determinaba el fracaso de la obra. El resto de su producción no haría sino acentuar las diferencias entre él y sus contemporáneos.

En 1965 apareció <u>Patas de perro</u>, publicada por Zig-Zag y ganadora del Premio de la Fundación Luis Alberto Heire-

mans. Si antes los relatos de Droguett habían sido causa de mucha sorpresa, ahora se llegaba al extremo de lo inesperado. Éste era un texto de lectura difícil, tanto por su estructura como por la crudeza revelada en la historia. Quedaba justificada la pregunta de Fernando Alegría:

> ¿Qué ha hecho, en realidad, Carlos Droguett? Me lo he preguntado varias veces leyendo su último libro Patas de perro, meditando entre capítulos, releyéndolo... No estoy seguro de saberlo. Pero algo sí puedo afirmar con certeza: no hay en la novelística chilena otra obra en que se jueguen tantos riesgos personales para llegar a un tono de transcendencia estética. El golpe emotivo que produce Droguett es, en consecuencia, demasiado fuerte, intenso y sostenido para permitirnos establecer una clara perspectiva que permita evaluar el libro con justicia.[44]

Resaltaba, por una parte, la condición humana de los dos personajes principales: Bobi, el niño nacido con dos saludables patas de perro, causa de su marginación, y Carlos, su frustrado protector. Por otra, extrañaba la manera tan singular como quedaba estructurada la narración. Se trataba, en efecto, de un relato que exigía del lector un verdadero instinto de aventura. Como bien anotaba Manuel Rojas, leerla era "trabajar casi tanto como el autor",[45] al mismo tiempo que, desde su propia posición de novelista, afirmaba que ésta no tenía nada que ver con las novelas que entonces se publicaban en su país.

Cuando 100 gotas de sangre y 200 de sudor fue publicada, nadie -excepto el autor y el editor- supo que se trataba apenas de una parte del manuscrito total. La parte dejada por fuera en 1961 apareció, en 1967, con el título

Supay el cristiano. Para quienes ignoraban esto, y comparaban este relato con Eloy y Patas de perro, la calidad literaria del autor había disminuído. Supay en verdad no agregaba mucho a los otros logros, pero también era cierto que se trataba de un texto escrito por el autor más de treinta años atrás. 1967, sin embargo, sería importante porque se publicó finalmente El compadre, en México, a cargo de Joaquín Mortiz. Quienes inicialmente tuvieron ciertas dudas, veían ahora confirmada la capacidad creadora del escritor capaz de transformar una simple anécdota, que alguien le había referido, en un relato mayor. Otra verdad era también evidente: a través del drama personal de Ramón Neira, enajenado en medio de su gran soledad, surgían de nuevo las inquietudes del autor en relación a la figura de Cristo, esbozadas ya en varios de sus cuentos. Éste indudablemente era el nivel de contenido más crítico de la obra que, por lo demás, justificaba claramente su veto por la censura española, que encontraba en el texto un planteamiento blasfemo.

Una razón semejante explica el hecho de que, en 1968, El hombre que había olvidado, fuera publicada en Argentina por la Editorial Sudamericana, habiéndose prohibido su impresión en España donde había resultado semifinalista en el Premio Nadal. Intrigado por la aparición de cabecitas de niños, arrancadas de sus cuerpos, Mauricio trata de encontrar la causa de tan cruel acción. La búsqueda enfrenta al periodista con otras experiencias detrás de las cuales se esconde una segunda historia, la de un posible Cristo redentor

que actúa mediante un acto aparentemente criminal. Según Droguett el texto de esta novela, tal como aparece publicado, está incompleto. Faltan más de cicuenta carillas que no llegaron a tiempo a Buenos Aires, y que tendrían que ver con el cuento "El viejo Latrapay", una leyenda indígena de Chile, interpretada y desarrollada allí por el autor. El final del relato novelístico total, sin embargo, no cambiaría, y él confía en que algún día aparezca la novela publicada en forma completa.

En 1971 la Editorial Alfaguara publicó en Madrid Todas esas muertes, ganadora del premio ofrecido por la misma editorial. Droguett transformaba en novela la historia folletinesca de "Dubois, artista del crimen", publicada en 1946, cuando trabajaba en el diario Extra. Enriquecida con cambios favorables a una mejor estructuración narrativa, la novela transforma el asesino vulgar del folletín en sacerdote del crimen, para quien su acción es una forma de redención por la que, tanto él como sus víctimas, se escapan de la soledad. Esta, como se ve, es otra manera escogida por el autor para plantear el conflicto permanente entre los dos extremos vida y muerte.

Ese mismo año apareció publicada en Chile, por la Editorial Pomaire, Después del diluvio,[46] una obra que, por su estructura, está más cerca del género teatral que del novelesco; razón por la cual no entra en los límites de nuestro estudio. Asiduo lector de la Biblia, Droguett revela aquí, como en otros relatos diferentes, el producto filtra-

do de sus lecturas, esta vez en relación con una experiencia en que el escritor cree descubrir un signo fatal de la justicia divina, de consecuencias desastrosas para la historia de la humanidad:

> Un dios trabajado y cansado que precisa dormir ahí en la oscuridad (y que imagina un crimen total para espantar su angustioso insomnio), un dios asustado de su soledad, que no mata al último hombre para no quedarse enteramente solo, parece confirmar, si no mis propios y personales terrores, algunos textos de una apresurada juventud. Esto es importante y eso puede que explique mi pensamiento inestable e intranquilo que aquí reitero: las páginas que siguen no están terminadas, no encierran una historia exacta, no, el diluvio puede empezar de nuevo, está siempre sobre nosotros, listo para abatirse lentamente.[47]

El texto total está dividido en once episodios o escenas, a través de los cuales se recrean los momentos anteriores y posteriores al diluvio. El énfasis de la historia está puesto en la justificación o condena de tal acto. Cam, hijo de Noé, recrimina a su padre lo que él considera un gran crimen: Noé es el sobreviviente de una catástrofe en que todos los otros hombres han perecido. Éste, por su parte, se justifica ante su hijo mostrándose como simple instrumento de la voluntad divina. El diluvio, en efecto, no fue más que un acto ideado por Dios para castigar a los hombres, extraviados en el pecado. El hijo parece comprenderlo todo, menos que el escogido haya sido precisamente su padre, un hombre pecaminoso. Noé le dice que ese precisamente fue su castigo, haber quedado vivo entre tanta muerte. Mirado así, el planteamiento forma parte de las otras inquietudes del autor sobre la figura de Dios, y el destino humano.

En 1973 la Editorial Noguer publicó en Barcelona El hombre que trasladaba las ciudades, texto que, según declara el autor, inició inmediatamente después de terminar 100 gotas, aproximadamente treinta años antes de ser publicado, y que resultó mucho más largo de lo que se imprimió. Ésta, su última novela y quizás la menos conocida, venía a completar un importante ciclo en la producción de Droguett y, más importante aún, a confirmar la unidad interna de su mundo novelístico. Como acertadamente apuntara Luis Iñigo Madrigal:

> He aquí un intento de rescatar el origen de la sangre americana, en un doble sentido: en cuanto raíz del continente y también, en cuanto capítulo inaugural de las sangres derramadas en su trágica historia. De alguna manera El hombre que trasladaba las ciudades comprende toda la narrativa de Droguett. Es su inicio, pero también su summa. El gran friso sangriento de la historia americana (en la visión del novelista) no puede comprenderse sin este alucinante cuadro inaugural. Pero también ese cuadro inaugural es sólo parte del todo.[48]

Al igual que tantos otros seres descubiertos por el lector en el universo de Droguett, Juan Núñez de Prado agoniza, víctima de la soledad, frente a una realidad invadida por la presencia de la muerte. Al nivel de la estructura narrativa es significativo observar cómo se esfuerza el escritor por darle al lector una visión concreta de ese mundo desde el interior de sus personajes. El resto de su obra permitirá el perfeccionamiento de técnicas que, como lo demostrará nuestro análisis, fueron patrimonio del autor desde el comienzo de su carrera de novelista.

Esta presentación general de la obra de Droguett sería incompleta sin una referencia, aunque rápida, a algunos de sus textos inéditos más importantes, conocidos por nosotros gracias a la gentileza del autor. Mencionemos ante todo Tres fidedignas versiones, un libro a base de narraciones teatralizadas cuya publicación por una editorial argentina, aunque anunciada por el autor desde 1972, nunca se realizó. La obra, de tema bíblico, está dividida en tres partes: "Deseo", una versión de la creación del mundo, vista a través de la primera pareja, Adán y Eva; "Caín, Abel y Caín", donde el escritor nos enfrenta a la posibilidad de que, por voluntad de Dios, Abel resucite y mate a Caín, continuando un círculo que se prolongará infinitamente; la parte final del texto lleva el título "Vino el ángel", sacado de la historia del patriarca Jacob. Advirtamos, sin embargo, que las dos primeras partes son conocidas de los lectores, puesto que corresponden a publicaciones hechas hace ya muchos años.[49] Con su salida de Chile Droguett creyó haber perdido para siempre la versión definitiva del texto. Afortunadamente el autor ha recuperado hace poco ese manuscrito, y se prepara ahora a reestructurar el proyecto inicial.[50]

Cómo Caperucita Roja fue finalmente violada es otro texto teatral, cuyo tema ha interesado al autor durante mucho tiempo: "A partir de la fábula popular, leyendo luego a Freud y a Jung, yo me preguntaba si ese tema podía tener otro fondo. Si para Jung el drama de Caperucita era el choque de una niña con la menstruación, yo pensaba, por mi par-

te, que esa historia no era sino la transcripción del drama de una chica que fue violada, en un acto ocurrido hace mucho tiempo".[51] Los personajes de la versión de Droguett son los siguientes: La Tragedia, voz que recuerda a Caperucita la historia, y le hace ver su destino; La Abuela, violada aparentemente dos veces (pasado/presente), pero realmente una sola vez; La Madre, violada también, pero no por el lobo; El Guardabosques, un ser malo, camuflado en bondadoso; Caperucita, violada por el lobo el mismo día que éste viola, o "se come" a la abuelita; y El Lobo, verdadera víctima del drama. Como podemos leer en la primera página del manuscrito: "La idea principal, esencial, matriz, es contar el cuento tal como ocurrió, no como se transmitió, primero por vía oral, después en textos escritos. Es decir, contarlo esta vez tal como tiene que haber ocurrido". El borrador completo de la obra -4 actos y un prólogo- fue iniciado en Chile en 1971, y terminado en Suiza, el 15 de julio de 1976.

Otro texto totalmente terminado es el de la novela Matar a los viejos, dedicada, según se puede leer en la primera página del manuscrito, "a Salvador Allende, asesinado el martes 11 de setiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán, y César Mendoza Durán". Con todo, a pesar de lo que tal dedicatoria sugiere, este relato no está destinado a contar la muerte del líder chileno sino, más bien, es una versión muy personal de una parte del camino recorrido por un pueblo, a

través de algunos individuos, antes de que el hombre nuevo, o joven, llegara al poder. "Los viejos", pues, hacen referencia a los opresores del pueblo, santificados en sus sillas políticas mediante un antiguo juego de diversión donde quien pierde es siempre el pobre. Entre los personajes sobresale Duane, portador del ideal revolucionario. Recién llegado de Cuba, él es el vocero de una fuerza ausente entre los jóvenes de este lado de la isla:

> -Yo creo que sí, yo te juro que sí y mi machete también te lo puede jurar, los viejos deben morir siempre, como la peor enfermedad, como la peste, como la misma muerte, los viejos son algo que no es natural, son algo inventado por el mundo para defenderse y no perecer y no ser cambiado y transformado, son la coraza que el mundo se pone en todas partes y en todo el tiempo, de ahí el respeto, los honores, las preeminencias, las dignidades, los confortables sillones, las confortables parálisis.[52]

Es indudable que Duane es, en la narración, un portavoz del entusiasmo declarado por el autor frente al pensamiento y acción de José Martí, Che Guevara, Fidel Castro, Camilo Torres, y naturalmente Jesús, considerado por Droguett como el primer revolucionario en el mundo. La muerte final del personaje Pablo, ocurrida accidentalmente cuando éste empezaba a entender el mensaje del rebelde cubano, lo imposibilita para la ardua lucha que quería comenzar; esto, sin embargo, no es el final. La cita de Martí, con la cual termina el texto, es por lo tanto altamente significativa: "Morir no es descanso, no hay descanso hasta que toda tarea está cumplida, y el mundo puro hallado, y el lienzo en su marco".[53]

Con 495 carillas largas en total, el manuscrito fue comenza-

do en Santiago, el 22 de abril de 1973, y terminado allí el 11 de septiembre de 1974.

Relacionado directamente con los acontecimientos de 1973, y lo que sucedió en su país inmediatamente después, Droguett ha preparado un largo ensayo-testimonio de más de 1000 páginas, del cual, por razones muy personales, prefiere no hablar por ahora. Junto a ese trabajo está también el proyecto de un libro que se titulará Páginas para no olvidar; bajo ese posible nombre se reunirán un total de trece narraciones entre las cuales figurará "Sobre la ausencia",[54] último relato publicado hasta hoy por el autor. Igualmente relacionado con los diferentes sucesos ocurridos en su país a partir del golpe militar de 1973, es el relato titulado Según pasan los años, cuyo original él acaba de terminar.[55] Aparte de todo lo anterior queda, para un futuro no muy lejano, la conclusión de un par de proyectos autobiográficos mayores: Materiales de construcción, del cual conocemos sólo su introducción, y El hombre de la pólvora, cuyos apuntes fueron iniciados en Santiago, el 27 de enero de 1958, y que será una summa total de la vida del escritor.

Es un hecho innegable que cualquier presentación que se haga de la vida de un hombre, por ambiciosa que sea, resulta siempre parcial; es imposible recoger, en un número limitado de páginas, la totalidad de esa existencia. Creemos, sin embargo, que lo dicho por nosotros aquí es suficiente para empezar a valorar mejor la figura -injustamente olvidada- de uno de los escritores más sobresalientes en el ri-

co panorama actual de las letras hispanoamericanas. Al escoger sus novelas como materia de nuestro estudio, intentamos descubrir a través de ellas la respuesta dada por Carlos Droguett no sólo a la vida, en su condición de hombre, sino también -lo que desde el punto de vista estrictamente literario es todavía más importante- a la literatura, en su condición de escritor sumergido en ella, con coraje y deseo de aventura.

NOTAS AL CAPÍTULO I

[1]"Siempre me quedó la idea de que la muerte de ella se hubiera anticipado torpemente, como si hubiera sido una gran estafa: porque nadie se preocupó. Le tocó un mal médico". (Elvira Magaña de Luco, "La creación literaria. Estudio de cuatro escritores según un método tipológico", tesis inédita, Univ. de Chile, 1968, p. 104.)

[2]Extraído de conversaciones grabadas con Droguett en Berna, junio de 1977. Siempre que tengamos necesidad de transcribir textualmente fragmentos de ese encuentro, lo indicaremos así.

[3]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977. (La segunda esposa de don Adolfo era hermana, por parte de padre, de la difunta doña Sara; como quien dice, se casó con su cuñada. Físicamente la familia siguió unida, pero eran evidentes las dificultades. Los hijos del primer matrimonio se acercaron más bien a una tía, doña María Concepción, quien representó entonces una segunda madre.)

[4]C. Droguett, "Materiales de construcción", Aisthesis, núm. 3 (1968), p. 213.

[5]Véase C. Droguett, "Alfonso M. Escudero: como persona y como personaje", Taller de letras, núm. 1 (1971), pp. 121-123.

[6]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[7]Véase "Materiales de construcción", pp. 204-205.

[8]"Materiales de construcción", p. 209.

[9]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[10]Tratando de aclarar un poco más las implicacio-

nes del binomio hombre-artista según Droguett, hemos logrado que él exprese sus ideas en relación a formas de arte diferentes de la literatura. En este caso la pintura y la música. Si bien algo extensas, consideramos importante transcribir aquí sus respuestas. Primero con relación a la pintura: "Desde muy joven sentí una profunda admiración (a ratos identificación) con Van Gogh artista y hombre. Yo no tengo talento de dibujante ni de pintor, aunque mi imaginación -y la técnica de mi imaginación- suele funcionar, casi con seguridad, como la de los pintores que han dejado un rastro en la sensibilidad humana. Y le confieso a Teo que, si yo hubiera vivido en Holanda por ejemplo, lo más probable es que hubiera escrito una biografía novelada, o más bien la novela de la vida de Van Gogh. No sólo leyendo su trágica historia, no sólo mirando las reproducciones de sus cuadros, que son la reproducción externa, visible, de su alma, sino también leyendo las cosas que han escrito sobre él, incluso las cosas que él pensaba y decía, aunque sólo esbozaba, balbuceaba (cartas a su hermano Theo, por ejemplo), me he sentido muy cercano a este trágico artista. Lo mismo podría decir de Rembrandt. Su vida me conmovió cuando supe que había llegado tan profundamente a escarbar pictóricamente el alma humana, la sociedad de su tiempo; en sus retratos de mercaderes, de síndicos, en la guardia nocturna, en los retratos de sus sucesivas mujeres -una de las cuales fue su sirviente, si no me equivoco-, en sus sucesivos autorretratos, desde joven y lleno de oro y gloria, hasta viejo, lleno de miseria, de olvido, de desintegración humana. Hay algunos paisajes de Van Gogh, algunos paisajes de Rembrandt, que verdaderamente me han remecido desde un punto de vista de hombre y escritor al acecho. Mirando sus obras, leyendo sus aventuras y desventuras, ha sido para mí, en muchas ocasiones, un modo de entrar en mí mismo, de buscar lo que llevo dentro y que después se ha transformado en literatura. Estos papeles en los que supura la vida. Yo me atrevería a decir que ellos dos, Van Gogh y Rembrandt, miran la vida no sólo con ojo de pintor, sino que, a menudo, con ojos de escritor; de ahí su dramatismo, su realidad... si yo hubiera tenido un poco de tranquilidad (la poca tranquilidad que llevó a Van Gogh a ponerse una navaja en la garganta, que empujó a Rembrandt hacia la miseria, hacia las veredas que lo vieron pasar joven, glorioso, envidiado, alabado, y ahora, ahora dibujando a los paseantes con una tiza en esa misma vereda), creo que es la pura verdad, habría escrito una y otra novela teniéndolos a ellos, a su vida y a su obra -la obra de sus vidas- como temas centrales, mezclando mis sueños, mis furias, mis anhelos en ellas". Entrando en el terreno de la música nos dice Droguett: "Desde mi adolescencia he admirado a Beethoven, pero no sólo a él, a tantos, a Mozart en primer lugar... ¿Y por qué me han emocionado tan profundamente, tan carnalmente, Mozart y Beethoven? Creo que la respuesta es obvia: porque hay en todos ellos una concordancia, una coincidencia geométrica de planos entre sus vidas y sus

obras. Ninguno de ellos, estoy seguro (no soy experto en pintura ni en música) habrían cumplido su dramática obra sin su dramático destino. Ese destino, y a través de él, esas obras, son los que me han ido a buscar alguna vez al sitio que yo hacía acurrucado entre mis brazos, y mi cabeza en ellos, lleno de dudas, para reflejar un poquito de la esplendorosa y corta vida en lo que he tratado de escribir" (Carta fechada por Droguett en Berna, 16 de noviembre de 1977).

[11]El título de la tesis habría sido "Ideas políticas en Chile durante los siglos XVI, XVII y XVIII", pero Droguett, como sabemos, nunca la terminó. Los datos encontrados en su investigación, sin embargo, se transformarían luego en temas de relatos históricos.

[12]Para un mejor conocimiento de las circunstancias histórico-políticas ligadas a este trágico episodio, véase, por ejemplo, Alberto Baeza Flores, Radiografía Política de Chile (México: B. Acosta-Amic Editor, 1972).

[13]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[14]"Los asesinados del Seguro Obrero", La Hora, 3 de septiembre de 1939; y con un nuevo título, "Los Mártires", Trabajo, 5 de septiembre de 1939. Un año más tarde apareció el texto publicado por la Editorial Ercilla (Los asesinados del Seguro Obrero, crónica, Santiago: Ercilla, 1940), y en 1972 las Ediciones Universitarias de Valparaíso, en su Colección Narrativa e Historia, lanzaron una nueva edición (Los asesinados del Seguro Obrero, crónica, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972).

[15]Carlos es teólogo, autor de El pecado social en la Biblia (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971), y prepara ahora su doctorado en Letras, en la Universidad de Neuchâtel. Marcelo es médico, y trabaja como tal en la Suiza italiana.

[16]Diferente a lo que muchos han querido creer, éste no es el primer cuento publicado por el autor; mucho menos su primer cuento escrito.

[17] La valiosa colaboración del profesor Georges Parent nos permite tener hoy una lista bastante completa de esas contribuciones periodísticas. En La Hora figuraron las siguientes:

"SOMBRA Y SUJETO de Jaime Rayo", 10 de septiembre de 1939.
"Una interpretación de la Navidad", 24 de diciembre de 1939.
"Defensa del conventillo", 10 de marzo de 1940.
"Consuelo al doctor", 8 de abril de 1940.
"La guerra Fría", 18 de abril de 1940.
"Byrd, el frío, el arte, la filosofía", 25 de abril de 1940.
"Rebaja de sueldos", 4 de mayo de 1940.
"Arriendos y clase media", 9 de mayo de 1940.
"Guerra y geografía", 17 de mayo de 1940.
"La leyenda de Arturo Pratt", 21 de mayo de 1940.
"La moral desde la galería", 3 de junio de 1940.
"Ross y nosotros mismos", 19 de junio de 1940.
"Hitler en Inglaterra", 8 de julio de 1940.
"À la recherche de la France perdue", 14 de julio de 1940.
"La mesa de la conferencia", 25 de julio de 1940.
"Los locos en España", 4 de agosto de 1940.
"Los animales finos", 11 de agosto de 1940.
"O'Higgins y los pobres", 20 de agosto de 1940.
"Dos muertes limpias", 5 de septiembre de 1940.
"La guerra nocturna", 15 de septiembre de 1940.
"La patria", 18 de septiembre de 1940.
"Chile y lo sísmico", 7 de octubre de 1940.
"La esclavitud abolida", 15 de octubre de 1940.
"Día de los muertos", 1 de noviembre de 1940.
"Azaña y Roosevelt", 9 de noviembre de 1940.
"Alcance al censo", 28 de noviembre de 1940.
"Otro librito de versos", ? de noviembre de 1940.
"Bergson", 8 de enero de 1941.
"James Joyce", 16 de enero de 1941.
"Premios a la virtud", 29 de enero de 1941.
"Pedro de Valdivia en este mes", 4 de febrero de 1941.
"La guerra que no es nuestra", 8 de febrero de 1941.
"Francia, otra vez", 15 de febrero de 1941.

[18] He aquí la lista de sus contribuciones en Las Ultimas Noticias:

"El fantasma de Manuel Rodríguez", 5 de abril de 1945.
"¿Cuánto vale un hijo?", 7 de abril de 1945.
"El Premier Susuki se excusa", 22 de abril de 1945.
"Adiós a la gallina chilena", 7 de mayo de 1945.
"Cuando el poroto crecía en nuestra historia", 16 de mayo de 1945.
"Los hombres con los brazos alzados", 20 de mayo de 1945.
"Los dioses tienen sed de bencina", 12 de junio de 1945.

"El alcoholismo y la anestesia", 18 de junio de 1945.
"El invierno y los fabricantes de helados", 24 de junio de 1945.
"Curarrehue no existe y quiere vivir", 8 de julio de 1945.
"Hollywood, centro revolucionario", 15 de julio de 1945.
"Un perro en la escena", 23 de julio de 1945.
"El tenedor y el cuchillo", 30 de julio de 1945.
"El estado del tiempo y el Estado de Nueva York", 7 de agosto de 1945.
"Jesucristo en la cocina", 12 de agosto de 1945.
"Hirohito, el hombre más gracioso del mundo", 13 de agosto de 1945.
"Kantaro Susuki, el hombre más triste del mundo", 17 de agosto de 1945.
"El menú de los condenados a muerte", 22 de agosto de 1945.
"Sin cerebro", 27 de agosto de 1945.
"Hirohito, el chico de la prensa", 5 de septiembre de 1945.
"Los perros argentinos deslindan posiciones", 12 de septiembre de 1945.
"La cueca de la bandera", 18 de septiembre de 1945.
"El sentido de la patria", 19 de septiembre de 1945.
"William Seabrook o un viaje al alcoholismo", 25 de septiembre de 1945.
"El Mahatma Ghandi y los estudiantes de música", 28 de septiembre de 1945.
"Septiembre el loco", 30 de septiembre de 1945.
"El monumento inverosímil", 5 de octubre de 1945.
"De la casa de los muertos", 8 de octubre de 1945.
"El congreso de los vagabundos", 10 de octubre de 1945.
"El tango de Perón", 20 de octubre de 1945.
"Una receta literaria-Seis palabras al día", 27 de octubre de 1945.
"El sentido de la muerte", 1 de noviembre de 1945.
"Un poeta de nuestro tiempo", 14 de noviembre de 1945.
"La guerra contra las casas", 14 de noviembre de 1945.
"AHORA Gabriela Mistral", 15 de noviembre de 1945.
"Una escuela al aire libre: La Guerra", 17 de noviembre de 1945.
"Ante un gran centenario: EÇA DE QUEIROZ", 26 de noviembre de 1945.
"Ensayo sobre el Opio", 28 de noviembre de 1945.

[19] Con De Luigi y Droguett figuraban, entre otros, Ricardo Latcham y Velodia Teitelboim, el cerebro gris del diario.

[20] Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

Aparte de sus contribuciones en esta sección, así como de las escritas en sus dos columnas exclusivas, "Patero y yo", y "El cementerio de los elefantes", Droguett publicó artículos sueltos entre los que podemos mencionar:

"Un poeta de nuestro tiempo", 19 de agosto de 1946.
"Paul Robeson el profeta de la Revolución Negra", 25 de agosto de 1946.
"Acevedo Hernández al alcance de Aníbal Jara", 9 de septiembre de 1946.
"Angel Cruchaga, poeta del cielo y del infierno", 21 de octubre de 1946.
"La botánica como partido político", 28 de diciembre de 1946.
"Aniversario de un desconocido, Jaime Rayo, poeta suicida", 25 de enero de 1947.

[21] Años más tarde los vínculos de amistad se reanudaron entre ellos. De Luigi, en efecto, habría de escribir el prólogo a la primera novela de Droguett, y éste brindaría un elogioso tributo al primero en sus funerales.

[22] Las contribuciones de Droguett en Vistazo son:

"De los pies de Cristo a los zapatos de Chaplin", 17 de junio de 1953.
"Henry Ford, el hombrecito del automóvil", 23 de junio de 1953.
"El Nuevo Gardel", 30 de junio de 1953.
"Ensayo sobre las casas", 14 de julio de 1953.
"El profundo invierno", 21 de julio de 1953.
"El Hombre-Pez", 28 de julio de 1953.
"Agustín Abarca, el hombre, el pintor, el paisaje", 7 de agosto de 1953.
"Arturo Pratt y un niño chico", 21 de mayo de 1954.
"Paul Robeson.....", 25 de mayo de 1954.
"Del daño que hace el tabaco", 1 de junio de 1954.
"El antropófago", 29 de junio de 1954.
"La cortesana respetuosa", 6 de julio de 1954.
"Patiño, el fundador", 20 de julio de 1954.

[23] Las contribuciones del autor en La Nación son:

"La Novela del Gulf-Stream", 19 de febrero de 1961.
"Emilio Dubois, por ejemplo", 26 de febrero de 1961.
"Un testigo en la alborada de Chile", 5 de marzo de 1961.
"Baldomero Lillo, o el hombre devorado", 12 de marzo de 1961.
"Baldomero Lillo en el mar", 23 de marzo de 1961.

"El hombre Jesús", 2 de abril de 1961.
"Elogio del folletín", 9 de abril de 1961.
"Una crítica literaria de la vida", 16 de abril de 1961.
"Elevación y plenitud", 23 de abril de 1961.
"Buenas y malas costumbres", 31 de abril de 1961.
"El Penado C 33", 14 de mayo de 1961.
"Arturo Prat y un niño chico", 21 de mayo de 1961.
"Jozé Zapiola y el costumbrismo", 28 de mayo de 1961.
"Actualidad y vigencia de Emilio Zola", 18 de junio de 1961.
"Fragilidad y permanencia de Oscar Castro", 25 de junio de 1961.
"Dios como tema y como protagonista", 2 de julio de 1961.
"Pérez Rosales, el proveedor", 23 de julio de 1961.
"Cien gotas de envidia y 200 de estupor", 24 de septiembre de 1961.

[24] He aquí la lista de sus contribuciones en <u>Desfile</u>:

"Solyenitsin (sic), talento o indignidad", 23 de octubre de 1970.
"Libertad bajo fianza: A Escudero de viva voz", 30 de octubre de 1970.
"Libertad bajo fianza: Compañero Presidente", 11 de diciembre de 1970.
"Libertad bajo fianza: Cristo el comprometido", 18 de diciembre de 1970.
"Libertad bajo fianza: Cualquier pesebre", 25 de diciembre de 1970.
"Libertad bajo fianza: Felicitaciones especiales", 1 de enero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Almirante Simpsom 7...", 8 de enero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Acuso recibo", 21 de enero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Además de la pornografía", 29 de enero de 1971.
"Libertad bajo fianza: La leche contra la cultura", 5 de febrero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Laguna atravesó otra vez la cordillera", 12 de febrero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Climas de Buenos Aires", 19 de febrero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Urgente al Ministro de Hacienda", 26 de febrero de 1971.
"Libertad bajo fianza: Negros y cocodrilos", 2 de marzo de 1971.
"Libertad bajo fianza: París, finales de invierno", 12 de marzo de 1971.
"Libertad bajo fianza: Mi amigo de París", 19 de marzo de 1971.
"Libertad bajo fianza: Eloy en Milán", 26 de marzo de 1971.

"Libertad bajo fianza: Antigüedades romanas", 2 de abril de 1971.
"Libertad bajo fianza: Juventud romana", 9 de abril de 1971.

[25]Sus contribuciones en Mensaje fueron principalmente ensayos, algunos de los cuales han llegado a nosotros en separatas:

"La literatura chilena de espaldas a la realidad nacional", Mensaje, núms. 202-203 (1970), s. pp.

"Pérez Rosales, el proveedor", Mensaje, núm. 205 (1971), s. pp.

"Baldomero Lillo o el hombre devorado", Mensaje, núm. 209, (1972), s. pp.

"Pablo de Rokha: Trayectoria de una soledad", Mensaje, núm. 216 (1973), pp. 3-14.

[26]Este trabajo ha sido posteriormente publicado por Casa de las Américas, núm. 107 (1978), pp. 43-57.

[27]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[28]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977. Droguett se refiere aquí a su novela Patas de perro, cuyo tema, según él nos cuenta, se le presentó un día cualquiera, mientras hablaba con doña María Concepción.

[29]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977. El autor recibió este premio el 30 de octubre de 1970.

[30]C. Droguett, Escrito en el aire (Santiago: Editorial Universitaria, 1972). El libro fue armado con material publicado anteriormente, más algún otro material desconocido.

[31]Julio Huasi, "Droguett, los fariseos y el látigo", Bohemia, núm. 1 (1971), p. 17.

[32]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[33]Carta fechada por Droguett en Jegenstorf, 18 de enero de 1976.

[34]Carta fechada por Droguett en Berna, 4 de agosto de 1977.

[35]Según Droguett, la versión "definitiva" de este cuento es la publicada por Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 308 (1976), pp. 67-83.

[36]Los mejores cuentos de Carlos Droguett, selección y prólogo de A. Calderón (Santiago: Zig-Zag, 1966); contiene: "Infancia", "Europa no existe", "Un muerto en el atardecer", "Los asesinados del Seguro Obrero", "Lejos", "Magallanes", "La noche del jueves", y "El medio pollo". El cementerio de los elefantes (B. Aires: Fabril Editora, 1971); contiene: "La pared", "El desesperado", "La noche", "Isabel", "Forma de la crucifixión", "Se construye la cruz", "Vida de Pablo cuando era chico", y "¿Por qué se enfría la sopa?".

[37]"Mort au crépuscule" ("Un muerto en el atardecer"), trad. de F. de Miomandre, Cahiers du Sud, núm. 315 (1952), pp. 272-282. "Mort de la nonne" ("Forma de la crucifixión"), trad. de F. de Miomandre, Les Nouvelles Littéraires, Paris, 13 août, 1953. "Magallanes", trad. al italiano de E. Cicogna para su antología Le più belle novelle di tutti i paesi (Milano: Aldo Martello Edit., 1965), pp. 187-219. "Lontano" ("Lejos"), Latinoamericana, 75 narratori, Introduzione di Angel Rama a cura di Franco Mogni (Firenze: Vallecchi Editore, 1973), pp. 426-431.

[38]Entre esos cuentos que el autor habría querido reunir en un volumen titulado Vida de Pablo cuando chico mencionamos: "Lejos", "Vida de Pablo cuando era chico", "Hablo también de un niño", "Emerge la casa", "Dicen que se va a morir".

[39]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[40]F. de Miomandre, "Lettres Ibériques", Hommes et Mondes, núm. 90 (1954), p. 297.

[41]"El guión de la película 'Eloy' lo hice enteramente yo solo. En realidad lo hice dos veces, pues el primero era demasiado interior, muy cerebral; incluso su dramatismo era de índole razonable, no me gustó nada para los efectos de llevarlo al celuloide. Entonces recapacité, me salí de dentro del alma del protagonista, y lo busqué, y lo seguí en su corta y dramática trayectoria en este mundo que no era un reino para él. En cuanto al guión mismo, no fue tomado en cuenta por el debutante (aunque no joven) director, de cuyo nombre no quiero acordarme, ¡pobre tipo! Yo comencé a distanciarme de este individuo cuando supe que no era argentino sino boliviano de nación; ese disimulo, ese ocultamiento, ese afán inútil de querer ser otro, tenía que influir en su mentalidad y, dramáticamente, en sus actuaciones. Un ejemplo de lo que era este segundo guión de cine-Eloy, se encuentra en una página de Escrito en el aire ["Guión", pp. 73-75], en el que reproduje una escena" (Carta fechada por Droguett en Berna, 16 de noviembre de 1977).

[42]Ivonne A. Bordeloi, "Eloy", Señales, núm. 121 (1960), p. 21.

[43]C. Droguett, "Cien gotas de sangre y doscientas de estupor", La Nación, 24 de septiembre de 1961, p. 2. Droguett respondía aquí directamente al artículo de Alone (Hernán Díaz Arrieta), "100 gotas de sangre y 200 de sudor", El Mercurio, 10 de septiembre de 1961, p. 10.

[44]F. Alegría, "F. Alegría escribe sobre Patas de perro", Las Ultimas Noticias, 18 de diciembre de 1965, p. 15.

[45]M. Rojas, "La novela chilena", Eva, 17 de diciembre de 1965, p. 43.

[46]C. Droguett, Después del diluvio (Barcelona: Edit. Pomaire, 1971).

[47]Después del diluvio, p. 21.

[48]L. Iñigo Madrigal, "Carlos Droguett. La nueva, larga y alucinante novela", Pueblo, 24 de noviembre de 1974, p. 34.

[49]"Deseo" (La Hora, 3 de marzo de 1939). Esta versión corresponde, con muy pocos cambios, a la de Papeles de Son Armadans, núm. 171 (1970), pp. 271-303. "Adán y Eva", Crisis, (B. Aires), diciembre de 1973, pp. 44-48, es una pequeña parte de ese texto. El otro relato conocido es "Caín, Abel y Caín", La Hora, 29 de octubre de 1939.

[50]"Ahora, este libro, tal como estaba, ya no existe, lo he ensanchado, lo he transformado, lo he profundizado, agregándole pisos al edificio, pasadizos, recovecos, balaustradas, remaches, terminaciones, bodegas, buhardillas, sí, más que un libro, parece un florecer de varios libros en el invernal y cansado -pero de vez en cuando tan despierto y tan verde- C.D." (Carta fechada por Droguett en Berna, 6 de marzo de 1978).

[51]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[52]C. Droguett, Matar a los viejos (inédito), p. 465.

[53]Matar a los viejos, p. 495.

[54]C. Droguett, "Sobre la ausencia", Papeles de Son Armadans, núm. 247 (1976), pp. 79-110, y núm. 248 (1976), pp. 207-217. Publicado luego también por Casa de las Américas, núm. 100 (1977), pp. 92-111.

[55]"... estuve trabajando como una bestia todo el mes de diciembre y, exactamente el 31, terminé un original que de repente me cayó del cielo, aunque debería decir mejor del infierno, por el tema: Chile bajo la sangre. Como hacen los gatos, los gatitos nuevos, los gatazos viejos, que pulcramente tapan la tierra con sus cacas, yo, lo he hecho siempre, rápidamente empaqueté este nuevo cuerpo del delito, lo disparé donde no pueda alcanzarlo mi memoria y creo que lo releeré a finales del verano, para hacer, por fin, la versión definitiva. El título, también definitivo, de este texto de 250 páginas que pueden crecer o disminuir ligeramente, es Según pasan los años" (Carta fechada por Droguett en Berna, 2 de enero de 1978).

CAPÍTULO II

LA ESTRUCTURACIÓN NARRATIVA

A. *100 GOTAS DE SANGRE Y 200 DE SUDOR*, *SUPAY EL CRISTIANO*, *EL HOMBRE QUE TRASLADABA LAS CIUDADES*

Cuando, al comenzar la década del 40, Carlos Droguett escogía como posible tema de una tesis doctoral el estudio de las ideas políticas en el Chile de los siglos XVI, XVII, y XVIII, dejaba claramente expresada su afición a la historia. La tesis, como se sabe, nunca fue concluída. El autor sufrió cierta forma de decepción ética frente a la carrera de Leyes, pero las muchas horas pasadas entre textos de cronistas e historiadores no habrían de resultar estériles ya que poco después Droguett transformaba su inquietud inicial en resultados literarios concretos.

Aunque publicadas con seis años de diferencia, el texto de las dos obras iniciales[1] de su trilogía histórica fue escrito al mismo tiempo y enviado por el autor a la editorial como una sola novela. Debía aparecer con el título *100 gotas de sangre y 200 de sudor*,[2] expresión usada por Pedro de Valdivia, conquistador de Chile, en una carta dirigida a Carlos V el 15 de octubre de 1550, con lo que figurativamente trataba de indicar a su emperador el sacrificio que representaba tan dura empresa. Como afirma Droguett, "en esas 300 gotas está condensada la historia de

todo el mundo nuevo".[3]

Supay, publicada después de 100 gotas, es la verdadera primera parte de la historia. El relato se abre con la presencia de Pero Sancho de la Hoz, quien ha sido recién liberado de su prisión en Lima, y trama venganza contra Valdivia. Sancho invade la tienda de su enemigo pero su propósito de asesinarlo se ve frustrado por la ausencia de Valdivia, ocupado en una misión punitiva entre los indios del valle de Atacama. La figura de Pero Sancho desaparece luego para dar lugar a otra serie de episodios. Al reaparecer, en la sección final de la novela, lo encontramos defendiéndose valerosamente durante el fuerte ataque de los indios contra Santiago del Nuevo Extremo. Su gesto, al luchar en medio de la prisión que le ha impuesto Valdivia, le vale su libertad. Su deseo de venganza, sin embargo, no ha disminuído. En mitad del relato de 100 gotas Sancho aparece tramando nuevamente el momento decisivo, ahora ayudado por Juan Romero, su fiel servidor. Esta vez sufre el destierro, del cual habrá de regresar esperanzado en jugar a su favor las cartas que le quedan, sólo para merecer la pena de muerte, aplicada también a su servidor. Como se ve, es justo afirmar que la tragedia personal de Pero Sancho de la Hoz es el eje central de toda la historia. Alrededor de ella, sin embargo, el narrador presenta otros episodios que, a manera de pequeñas estampas, ofrecen al lector una visión interior de la empresa conquistadora, desatendida por los historiadores oficiales. Es decir, no solamente

conocemos la angustia personal de Sancho, sino también la de los otros individuos: Inés de Suárez, Juan Romero, Chinchilla y el propio Valdivia, por ejemplo. Ahí está también el pánico de los animales ante la proximidad de la muerte, y por encima de todo eso el sufrimiento del yanacona y del indio.

Mucho más voluminosa que sus precedentes, El hombre que trasladaba las ciudades[4] completa la trilogía, siendo la última novela publicada por Droguett, treinta años después de haber sido escrita. La historia, que ocurre en la región de Tucumán, Argentina, tiene como protagonista a Juan Núñez de Prado en su difícil tarea de trasladar constantemente la ciudad que ha fundado, única forma de defensa ante los servidores de Valdivia quienes quieren quitársela. Francisco de Villagra, quien en algún momento le ha cometido falta a Núñez de Prado sonsacándole soldados para llevárselos a Chile, es sorprendido en su tienda por Guevara, capitán de Tucumán, quien no logra apresarlo. La primera parte del relato se abre con la presentación de Núñez y sus soldados en retirada del atentado a la tienda de Villagra. Éste viene más tarde a Barco, la ciudad fundada por Núñez, y parte después de haber establecido que la nueva fundación quedaba bajo la autoridad de Valdivia. Núñez de Prado organiza entonces el primero de cuatro traslados que sucesivamente tendrán lugar. Su tenacidad es vencida finalmente por Francisco de Aguirre, capitán de Valdivia, quien lo toma prisionero. La ironía de la historia está en el hecho

de que Aguirre, al penetrar el mundo de Núñez, es víctima de la misma clase de locura y prepara a su vez el siguiente traslado.

Como anota Mario Vargas Llosa,[5] en toda estructura narrativa es posible distinguir tres puntos de vista: el del narrador, el temporal, y el del nivel de la realidad. Por punto de vista del narrador entendemos la distancia que existe entre el narrador y el mundo narrado. Según esto el narrador puede estar dentro de ese mundo, fuera de él, o en una posición intermedia. Dentro del relato su posición es definida por la persona gramatical desde la cual se narra.[6] El punto de vista temporal queda definido por la relación entre el tiempo en que acontece lo narrado y el tiempo desde el cual se narra; queda expresado por el tiempo verbal de la narración. Finalmente, el punto de vista de nivel de la realidad es la proporción guardada por la realidad que se revela en la obra y el plano o nivel de la realidad en que está el narrador.

Aunque _Supay_, _100 gotas_, y _El hombre que trasladaba las ciudades_ pertenecen a una etapa muy temprana en la carrera de Droguett, es posible ver en ellas el comienzo de esa búsqueda constante del autor por estructurar de una manera muy singular su mundo novelístico. Esto se observa principalmente en relación con el punto de vista del narrador. Como lo demostrará nuestro análisis de sus novelas posteriores, la característica más sobresaliente de Droguett es su ambición por no quedarse en la superficie del

mundo que entrega al lector, sino por presentarlo interiormente, a través de la conciencia misma de los seres que lo forman. Pues bien, si examinamos rápidamente el modo narrativo de sus primeras novelas podemos concluir que allí ya existía esta preocupación. Supay se abre con la voz de un narrador básico, omnisciente, quien por lo mismo conoce la verdadera razón de la tristeza de Sancho. El texto adquiere cierto toque de objetividad mediante la transcripción, con algunas interrupciones, del diálogo intercambiado por diferentes personajes. Pero en el momento en que Sancho y sus amigos entran en la tienda de Valdivia la descripción exterior de ese narrador se ve desplazada por el flujo mental que sale directamente de una conciencia involucrada en la situación:

> De repente estuvieron dentro de la tienda los cuatro hombres, cuatro sombras entierradas, surgidas del infierno./Pero Sancho está ahí, parado, atiesado, qué alto es, no, no es tan alto. ¿No estaba en la cárcel? Lo habrán soltado de noche. ¿Qué quiere? ¿A quién busca? Está todo muy oscuro... Don Pedro no está aquí. ¿Por qué no vinieron antes? No está, se fue a buscar al don Francisco de Aguirre, que andaba en los Chunchos y agora se le juntaría... No está aquí, pero está vivo donde está, cualquier día vuelve y yo lo espero... Todas las cosas están, pero él no está, a esta hora ya lo habrían muerto. Qué zonzos son, vienen de noche, cuando él no está. En el lecho estaba yo sola, a oscuras, sin candela, no tengo sueño, estoy cansada, estaba dormitando, escuchando al viento, no puedo dormir, el capitán no regresa y entonces llegó Pero Sancho tanteando la cama y sin hablar él y los que con él aparecían./ Ahora fue capaz de gritar:
>
> -¿Quién sois? ¿Qué buscáis? (Supay, pp. 21-23)

Pero Sancho y sus hombres penetran en la tienda de Valdivia



pero éste no está; en cambio está su mujer quien, al escuchar los ruidos, se despierta. A la voz del narrador básico se impone por un largo momento la conciencia de Inés de Suárez, cuyo monólogo interior directo[7] hemos limitado con un par de rayitas (/). Al finalizar el monólogo, el lector encuentra de nuevo la voz del narrador básico de la historia ("Ahora fue capaz de gritar"); esta aclaración es seguida inmediatamente por el discurso externo del personaje: "¿Quién sois? ¿Qué buscáis?". Como se ve, el movimiento entre uno y otro plano ocurre rápidamente.

Al iniciarse el relato de 100 gotas, Pedro de Valdivia e Inés de Suárez aparecen hablando en medio de las ruinas en que Santiago del Nuevo Extremo ha sido convertida por el incendio. El narrador básico presenta la situación objetivamente, introduciendo la voz de estos dos personajes: doña Inés, interesada en sembrar un poco de trigo salvado de las llamas, y Valdivia, más interesado en sus labios y sus manos. La narración es exterior y se nota una preocupación del narrador por dar al texto ecos del habla de los tiempos de la Conquista.[8] Muy pronto, sin embargo, el lector nota el desplazamiento de ese primer plano a otro interno. Un buen ejemplo se encuentra en el episodio del español que, para saciar el hambre, decide matar un caballo que ha encontrado dormido en el bosque. La extensión del texto nos obliga a abreviarlo sin que con ello se vea afectado nuestro análisis:

[1] Bajo unos árboles, echado el hocico sobre las

> patas delanteras, un caballo dormía plácidamente. Le palpitaba en el vientre el tranquilizado sueño. Era un hermoso caballo, reluciente el pelaje límpido, robustas las ancas rubias, firmes las piernas y los ijares palpitantes como dos precisos recuerdos. [2] Se acordaba de algo gozoso, de una tarde tranquila en Amberes, de un jarro de agua helada,... pero la memoria se le iba, le traía el recuerdo del hambre, como de un pariente pobre, enfermo, viejo y descolorido, que estaba tosiendo ahí mismo, a su lado, cada vez más cerca, dentro de él mismo: La memoria se le iba. [3] ¿Por qué no lo matan? Habría mucha carne, comerían todos los cristianos y quedaría almuerzo para unas cuantas semanas. En el sueño, para que no sufra. Una cuchillada bien dada, una sola, recogerían con tiento la sangre, le gustaría a don Rodrigo, se le terminó el vino de la misa... Todas las cosas están satisfechas, menos el español que muere de hambre en medio del perro que ladra de gusto cuando cae la noche y, justo en la última luz, él cogió su sabandija, en medio de la polla y el pollo que pían de satisfacción y escarban en nuestros estómagos... Comámonos el caballo antes que lo maten los indios. Vendrá el indio y de un macanazo reventará los sesos, de un huaracazo quebrará las patas. Se quedó dormido para que lo matemos... Los caballos son para comérselos. ¿Cómo no se nos ocurrió antes? Vengan los que se quedaron dormidos, aquí está la carne, el hambre no dejaba que la viéramos. (100 gotas, pp. 41-43)

En la cita anterior podemos distinguir tres cambios en el punto de vista del narrador. En primer lugar [1] está la voz de un narrador exterior que describe el caballo que duerme bajo unos árboles. De inmediato notamos que el plano de la narración se empieza a hacer interior. Este es el punto [2], donde encontramos un narrador omnisciente, capaz de penetrar los pensamientos del soldado ("Se acordaba de algo gozoso, de una tarde tranquila en Amberes...", etc.). En la tercera parte del texto [3] podemos distinguir un momento inicial en que la conciencia del español no queda asumida del todo. Nótese, en efecto, que la pregunta es

"¿Por qué no lo matan?" en vez de "¿Por qué no lo matamos?", dándole al lector la impresión de estar ante la voz filtrada del narrador básico. Poco a poco, sin embargo, se establece claramente que estamos ante el flujo mental del personaje, y cuando leemos, por ejemplo, "en nuestros estómagos", o "Comámonos el caballo", no hay duda que la conciencia del soldado ha desplazado la presencia del narrador inicial. Como se ve, se trata de un desplazamiento gradual que refleja el deseo de interioridad que quiere alcanzar el relato.

Pero es en El hombre que trasladaba las ciudades donde mejor se ve lograda esta ambición, expresada desde las líneas iniciales del "Primer traslado":

> La primera medida que deberé tomar será describir a mi personaje, no diciendo cuánta estatura tenía, si era pletórico o enfermizo, ni tal vez tampoco su edad, las canas en el pelo o la barba, las arrugas en la frente, los tajos de la guerra en el pecho y en la memoria, sino presentar un retrato de su estado de alma, de su ánima desamparada y por eso más robusta, de sus temores, dudas, esperanzas, desfallecimientos, bríos, venganzas, deseos, realizaciones. (EHTC, p. 15)

Está claro que para poder presentar un retrato del "estado de alma" del protagonista el autor de la historia deberá concentrarse en la vida interior del mismo, es decir en sus pensamientos. En esta novela, tal como en las dos anteriores, la voz que en un principio cuenta la historia es la de un narrador básico. Pronto, sin embargo, se descubre la alternancia que hay entre éste y la conciencia de los diferentes personajes, cuya tragedia interior se va revelando en la medida en que se manifiesta la psiquis individual. Vea-

mos un ejemplo de tal alternancia:

> Sin decir nada más ninguno, echaron al galope los caballos y se hundieron en la lejanía. Prado se hundía más y más en sus pensamientos. /Villagra vendrá a la ciudad, entrará por ella con toda su gente y me querrá formar juicio o tormento, me sonsacará a los soldados, tal vez traiga a su gitana para sonsacarme a Vásquez y a Santa Cruz y a Guevara, debe estar durmiendo o contando sus caballos, sus españoles heridos, alzando las lonas para buscar nuestras huellas. Le será fácil seguirnos, nos encontrará fácilmente, no debemos escondernos, ni darle tampoco la cara, tal vez me fugue un par de días, unas dos noches solo, cerca de la ciudad, en el bosque, hacia los cerros, donde pueda verla, contemplar sus calles solas, recién trazadas, la luna cayendo sobre los techos inconclusos, está en peligro, estoy en peligro, Guevara debió matarlo, pero se enredó en un perfume, en unas polleras, en la huella de unos muslos sobre el lecho, lo desnudó para acariciarlo, se puso furioso y amoroso al mismo tiempo, no lo mató, no lo hirió, lo dejó tendido, sollozando abandonado, envuelto pudorosamente en las sábanas bajo unos algarrobos. Podríamos volver a él, pensó, podríamos galopar y sorprenderlo, debe estar fatigado y triste todavía, no sabe quiénes somos ni cuántos somos, ni para qué vinimos a la tierra, ni qué mierda andamos haciendo, lo que deseamos u odiamos. ¿A quién odio yo?,/ se preguntó bajando la voz y descendió del caballo y se quitó la ropa y la tendió en el suelo, sin mirar a nadie, sin querer hablar, sin desear que le hablaran, un caballo relinchó a sus espaldas... (EHTC, pp. 23-24)

Núñez de Prado regresa con sus hombres a Barco, la ciudad que ha fundado. El intento de apresar a Villagra resultó frustrado, y ahora Núñez teme la venganza del otro. Nótese cómo el narrador básico, después de introducir las circunstancias en que se encuentran estos hombres, prepara al lector para que éste se enfrente al flujo mental del protagonista: "Prado se hundía más y más en sus pensamientos". Lo que sigue es la transcripción de la conciencia del persona-

je (limitada por un par de rayitas), para encontrar al final nuevamente la voz del narrador inicial. Como fácilmente se observa, el flujo directo de la conciencia de Núñez es capaz, mucho mejor que pudiera hacerlo el narrador básico, de presentar más exactamente el drama interior que vive él en esos momentos, temeroso de las posibles represalias de Villagra.

Pero advirtamos que éste no es un procedimiento exclusivamente empleado en el relato para presentar más vivamente los fantasmas interiores de Núñez, sino que es básicamente el método aplicado a los otros personajes que entran en la historia:

> Parecía [Núñez] muy alto y más delgado, más estilizado, como el humo del sacrificio, como la hoguera a los pies de Cristo, tenía suaves tobillos, rosados y gráciles, que comenzaban a tornarse robustos. Vásquez lo veía colgado de la cruz, desfalleciente y en cierto modo orgulloso, Villagra quiere crucificarlo, a eso vino, a juntar unas maderas y a buscarlo a él para adornarla, lo colgará desnudo, con el torso abierto y los borceguíes gastos y miserables, veía la larga cara de Prado borrarse hacia la desolación, como si ya estuviera viendo sus padecimientos del próximo año, sus persecuciones, los sarcasmos del don Franciso... (EHTC, p. 25)

Una vez más puede observarse cómo la narración se desplaza, en forma dinámica, del plano dominado por un narrador omnisciente a otro interno, representado por el monólogo interior de Vásquez (subrayado), quien adivina el sufrimiento que espera a su jefe. A lo largo del texto de los relatos históricos podemos encontrar diferentes ejemplos de alternancia entre el narrador básico y la conciencia del per-



sonaje. Bien puede tratarse de una alternancia entre esa voz y la conciencia colectiva indígena:

> Los indios prisioneros caminaban firmes sobre la tierra, parecía que eran ellos los que llevaban presos a los españoles. Qué miradas insolentes para escrutar con frialdad, hasta sin odio, al español. *Este animal no es de aquí, nunca antes lo vimos, jamás lo cazaron nuestros abuelos.* Verlos caminar hacía bien al ánima de los españoles... (*Supay*, pp. 39-40)

> Lento como era el indio, liviano como eran los pies del indio, leve como eran las flechas del indio, desde lejos venía el rumor y en el valle agrandaba su vocerío... *Lo mataremos* [al español] *como a los de Concón, lo expulsaremos como a los de Almagro. Libertaremos a los caciques prisioneros y ellos mismos matarán al español... El español es cruel y malo. El español mata al español. El indio lo ha visto. En la plaza estaban dos españoles colgando del pescuezo, larga la lengua, largo el cuerpo, larga la lengua y en ella se congregaban rumorosas las moscas... No tienen socorros, les quemamos el barco, se mueren de hambre, no tendrán qué comer. Quedan pocos y no tienen recursos, matamos unos cuantos en Concón y ellos han muerto a los demás. ¡Y va a querer al indio*! (*Supay*, pp. 99-100)

O también, como ya se ha visto, entre esa voz y una conciencia individual:

> Romero se tornaba serio y suspiraba, oprimía con soñadora desesperación a la india, antes de que se le escapara, antes de que fuera demasiado tarde, *antes de que se nos vayan los días, nos descubran y nos maten*. La india lo miraba asustada y él estaba celoso y triste. (*100 gotas*, p. 79)

> Aguirre acomodó las cuerdas que colgaban, recogió las ropas, metió todo dentro, echando sus dedos hacia el interior, sintiendo agrado en palpar las maderas y utensilios que guardaban, percibiendo un olor húmedo y espeso y apretado que se escurría suavemente, alzó la cabeza y miró la ventana abierta en lo alto, *me está mirando, aunque no me vea, sabe que estoy aquí y no me importa*, comprobó que la lona que tapaba los muebles estaba mojada y llamó a un soldado... (EHTC, p. 409)

Como bien se puede observar, este procedimiento narrativo crea en el lector la impresión de estar viviendo esos episodios de la Conquista, no guiado por una voz conocedora de la historia, sino directamente sumergido en ella por la inmediatez con que tales experiencias son presentadas desde el interior de sus protagonistas. Junto a la alternancia entre el narrador y la conciencia del personaje, la inmediatez del discurso narrativo de estas novelas -principalmente en el caso de El hombre que trasladaba las ciudades- se obtiene mediante otros tres procedimientos empleados muy eficientemente: la descripción de autor omnisciente, la descripción desde una segunda perspectiva, y los múltiples narradores.

El primero de estos recursos corresponde a lo que R. Humprey denomina "omniscient author description",[9] y se distingue de la descripción que puede hacer un narrador omnisciente convencional en que en este caso lo descrito equivale a procesos psíquicos de los personajes. Durante el "Tercer traslado" (EHTC), por ejemplo, Núñez de Prado está tratando de arrancar un árbol para sacar madera y levantar la ciudad en un nuevo sitio. Con él están el padre Carvajal, Guevara, Santa Cruz, y Valdenebro. Pues bien, en medio de la agitación mental que vive en ese momento, Núñez vuelve a la experiencia final de la primera sección de la novela cuando por orden suya fueron ahorcados Antón de Luna y Alonso del Arco (pp. 128-133):

... Santa Cruz lo miraba desencajado pidiéndole

> un poco de compasión a su memoria, un poco de recuerdo de cuando él estaba sano y entero, lleno de juventud y bríos, deseoso de matar indios y españoles, de incendiar las aldeas sumidas en las hondonadas suaves y rodear y abarcar la plaza y los jardines con cuerdas de ahorcados, sentía la risa de los soldados alrededor de Antón de Luna y Alonso del Arco, al doctor Valdenebro acercarse a los prisioneros con una ancha sonrisa en su ancha cara, en sus ojos tristes y transitorios, alzar la barba rubia y cenicienta de Antón de Luna para preguntarle algo con suavidad, algún nuevo síntoma, un dolor, un estremecimiento olvidado, escuchaba el ruido de los tambores,... (EHTC, p. 314)

Es evidente que Núñez está experimentando una forma de pesadilla: su mente le trae imágenes que no corresponden al momento que vive, mientras arranca el árbol, sino a un hecho pasado que no ha podido olvidar. Este estado de agitación mental es conocido por el lector a través del narrador omnisciente quien se encarga de transmitir el proceso interno del personaje.

Otras veces no es el narrador omnisciente quien entrega al lector momentos del relato desde dentro del personaje. Ocurre que, para salvar su posición, ese narrador puede ceder terreno a una segunda perspectiva, la de otro personaje involucrado quien a su vez se hace cargo de la descripción. Un buen ejemplo se encuentra en el "Segundo traslado" (EHTC), donde la segunda perspectiva es la del padre Carvajal. En primer lugar el lector escucha la voz del narrador básico quien describe a Carvajal y las circunstancias en que se halla. En un momento dado, Carvajal entra a un lugar que sirve de pequeña iglesia donde oficia otro religioso ya familiar para el lector, el padre Cedrón:

> [Carvajal] caminó sin darse cuenta entre los indios, ellos, volcados todavía en el suelo, no lo miraban, el padre Cedrón se hincó dos veces,... él deseó seguirlo para preguntarle algo, para conversar alguna cosa de duda o esperanza, para decirle lo que deseaba hacer luego o lo enfermo y cansado que estaba, pero el padre Cedrón se estaba riendo con impudicia ahí dentro, sintió sonar unos vasitos, su ruido claro iluminó aquella parte de la casa, parecía que el padre Cedrón estaba descendiendo hacia la bodega, riendo mientras bajaba a buscar otra buchada de vino, tal vez algunas frutas jugosas y tropicales, tal vez alguna india jugosa y tropical que tenía escondida entre los trapos, lo sintió arrastrar una silla, varias sillas, tendría invitados, Jesús estaría entre ellos, un poco cohibido, un poco deslumbrado con la luz y el ruido de las cosas, deseando preguntar luego por el vino y los bebedores, sobándose la barba rubia, un tanto ajada, mirando con curiosidad soñadora hacia la puerta por donde había desaparecido el padre Cedrón... mirando el largo vestido de la novia y a su madre desencajada y melancólica mirarlo desde el extremo de la mesa... esperando que él [Jesús] hiciera algo, que se pusiera pálido o encarnado, que llamara a Juan o Pedro o Andrés o Lucas, mientras lejos, hacia la ciudad desaparecían los jinetes elegantes y mundanos y él hundía sus manos entre los peces, entre los panes duros y fríos y sollozaba turbado. (EHTC, pp. 221-222)

La lectura de este trozo permite fácilmente observar el cambio de perspectiva aludido. Empieza con la voz del narrador básico quien presenta a Carvajal, al entrar en la iglesia, y termina con una serie de alusiones dentro de las cuales pasamos de la imagen de Cedrón, bebedor y libidinoso, a la del Jesús bíblico. Es en estas implicaciones donde descubrimos la perspectiva de Carvajal como responsable del discurso. Nadie mejor preparado que él para combinar ante el lector tales imágenes. Con esto el narrador básico crea una distancia mayor entre él y lo narrado, cediendo espacio a una segunda perspectiva desde la cual el lector aprehende

determinado punto del contenido.

Sin duda el medio más directo que tiene el narrador básico para distanciarse al máximo del texto, y dar a la narración un mayor grado de inmediatez, es aceptando que sean otras las voces encargadas de narrar. En 100 gotas, por ejemplo, nos enteramos del degüello de los siete caciques directamente por boca de Inés de Suárez, protagonista de esta experiencia. Si se compara el recuento que hace doña Inés aquí (pp. 23-25), con la mención inicial del hecho por parte del narrador básico (Supay, p. 182), es posible apreciar claramente que la versión de la protagonista transmite con mayor efectividad el drama humano de tal acto. En El hombre que trasladaba las ciudades hay igualmente varios casos: Guevara (pp. 19-22) narra directamente su entrada en la tienda de Villagra y la razón de su fracaso al no poder tomarlo prisionero; Vásquez (pp. 72-74) narra los detalles de su detención por parte de los soldados de Villagra; el padre Carvajal (pp. 190-210) es el narrador de lo que pasó después de quedarse a enterrar a los ahorcados, cuando Núñez organizaba el primer traslado de la ciudad; Ardiles (pp. 272-277) es también narrador de su propio regreso, como lo es Bazán (p. 341) de parte de su propia historia. Como se ve, aunque estas novelas de Droguett corresponden a un momento inicial en su carrera, es posible encontrar en ellas la base de ciertos procedimientos narrativos que el autor desarrollaría más ampliamente en obras posteriores.

Puesto que la realidad presentada por el narra-

dor en estas novelas es una realidad "histórica", el punto de vista temporal corresponde al de un narrador que desde el presente narra un pasado. Sin embargo, como consecuencia del modo narrativo empleado en el relato, el lector tiene la impresión de que ese narrador no está muy alejado del tiempo en que suceden los acontecimientos. Teniendo en cuenta la naturaleza de la materia narrada en Supay, 100 gotas, y El hombre que trasladaba las ciudades, conviene ver la forma como el tiempo histórico se presenta en ellas. De esta manera distinguiremos, siguiendo las ideas de Jean Ricardou, dos clases fundamentales de tiempo novelístico: el tiempo de la ficción, y el tiempo de la narración.[10] En el primer caso se trata del orden cronológico que guardan los acontecimientos de la historia narrada, en su relación intrínseca de causa a efecto, o antecedente-consecuente. En el segundo, del orden en que tales acontecimientos aparecen relatados en la obra que tiene ante sí el lector.

Si convenimos en que el eje central de la historia que se nos cuenta en Supay, y su secuencia, 100 gotas, es la figura de Pero Sancho de la Hoz, podemos entonces concluir que el tiempo histórico allí va desde la salida de Sancho de la cárcel de Lima, en 1540, hasta su muerte en 1547.[11] Teniendo en cuenta que el orden de publicación no corresponde al de escritura, en estas novelas el tiempo de la ficción conserva un orden lineal, desarrollado a lo largo de una serie de episodios en que se divide el relato:

Supay el cristiano

Secuencia de los episodios:	Cronología histórica:
1. "El hombre más triste"	1540
2. "El oro de Marga-Marga"	1541
3. "La alegría los perdió"	↓
4. "El silencio"	↓
5. "Episodio"	↓
6. "Supay el cristiano"	11 de septiembre de 1541

100 gotas de sangre y 200 de sudor

1. "Cien gotas"	1541
2. "Se fue Monroy"	1542
3. "El hombre del halcón"	1547
4. "Canción a la orilla de la mar"	↓
5. "Preparativos para una revuelta"	↓
6. "Dos cantaritos de plata"	(Retrospección)
7. "El día señalado"	↓
8. "El calor"	8, 9 de diciembre de 1547

Como bien se ve, el tiempo de la ficción es relativamente breve, siete años en la historia de la Conquista de Chile. Pero Sancho fue puesto en libertad en 1540 e inmediatamente trama su venganza contra Valdivia. El apresamiento de Michimalonco y la consecuente explotación del oro, en las minas de Marga-Marga, ocurre en 1541. El resto de los acontecimientos descritos en Supay tiene lugar poco después, para concluir con el incendio de Santiago el 11 de septiembre del mismo año. La escena que da comienzo a 100 gotas ocurre después de ese incendio, es el preámbulo de la ham-

bruna que se avecina. Monroy sale en busca de recursos a principios de 1542 y, según testimonio de los historiadores oficiales, el barco con recursos llega el 20 de septiembre de 1543. Hay un salto rápido a 1547 cuando Sancho es desterrado a Talagante por conspirar. Poco después, la fuga de Valdivia con el oro de algunos españoles produce el descontento de los afectados, quienes preparan una revuelta contando con las Cédulas Reales que dice tener Sancho de la Hoz. La revuelta fracasa y Sancho es decapitado el 8 de diciembre de ese año; al día siguiente es ahorcado Juan Romero, su servidor.

Tal como el tiempo de la ficción, el tiempo de la narración en estas novelas conserva un orden lineal. Es cierto que hay algunos casos momentáneos de retrospección. En el quinto episodio de Supay, por ejemplo, mientras el soldado Martín Candia galopa por el bosque, aparece en forma de flash-back la conversación pasada entre él y sus amigos (pp. 90-91). Algo semejante ocurre en el sexto episodio de 100 gotas cuando Sancho regresa mentalmente a una experiencia de su vida pasada, en la cual, por orden del rey, su mujer recobró dos cantaritos de plata que les habían confiscado indebidamente en el Perú (pp. 136-137). Pero estas breves vueltas hacia atrás no dañan el orden del tiempo de la narración.

El hombre que trasladaba las ciudades crea en el lector una impresión temporal diferente. La primera fundación tiene lugar en 1550,[12] y sabemos que el 9 de mayo del

mismo año Juan Núñez de Prado, prisionero momentáneo de Villagra, ya ha decidido cambiar la ciudad. Tres años después, en mayo de 1553, Francisco de Aguirre llega al tercer asiento de la ciudad, envía a Núñez a Chile, y organiza él mismo el cuarto traslado.[13] El tiempo de la ficción es, pues, más breve que el de las dos obras anteriores, pero en la narración no conserva la misma linealidad. Cierto es que aparecen muchas referencias: "estamos en 1550, estamos solos, sin carne y sin vino... " (p. 27); "imaginamos las casas, lentamente, a la luz de la luna la mirábamos después de tres meses... " (p. 265); "Un poco más de dos años que estamos en la tierra, explicó... " (p. 379). Pero es un tiempo que en su impresión total permanece vago, y a veces caótico:

> [Núñez] tenía los ojos llenos de lágrimas y una sonrisa nerviosa le consumía los labios que murmuraban todavía palabras sueltas, restos de fechas, insignificantes recuerdos, 1550, diciembre 1551, finales de mayo, mediados de agosto, principios del invierno, anoche galoparon los caballos, anoche, anoche, todas las noches, la lluvia golpeaba la ventana, veían los relámpagos, si caían a nuestros pies, años de 1550, mes de mayo, hace siete días, sólo siete días, ¿qué había ocurrido entonces, qué iba a ocurrir? (EHTC, p. 339)

Sin duda la vaguedad temporal de esta novela obedece a la interioridad misma del relato. No es el decurso externo de los acontecimientos lo que importa, sino la experiencia angustiosa que internamente viven los personajes.

Añadamos finalmente que si bien el tiempo de la ficción es relativamente breve, el tiempo de la narración agranda sus límites mediante el uso de dos procedimientos

empleados también por Droguett en novelas posteriores: la reiteración de algunos motivos del acontecer y el diálogo suspendido. Un ejemplo del primer caso es el hecho de que Juan Núñez de Prado regresa mentalmente a ciertas experiencias pasadas, y las revive. Así sucede en relación con los acontecimientos finales del primer traslado (pp. 128-133), recordados luego en páginas 313-317; el regreso de Ardiles (p. 263), recordado más tarde en páginas 322-326, y nuevamente en la página 332; o el ataque de Villagra a la aldea de Núñez, que tiene una primera referencia en la página 18, con nuevas alusiones en páginas 28 y 40. En el segundo caso se trata de una situación dialogada que bruscamente es suspendida y retomada después. Cuando Francisco de Villagra, por ejemplo, viene a la ciudad de Núñez, éste y sus hombres tienen temor de lo que quiera hacer con ellos el oficial de Valdivia. En un momento determinado (p. 71) Vásquez le cuenta a Núñez la forma en que fue apresado la noche anterior. Se abre un diálogo entre los dos personajes y en esta situación surge la pregunta de Vásquez: "¿Qué quiere el don Francisco, qué desea que hagamos por el rey o el gobernador Valdivia?" (EHTC, p. 76). Pues bien, lo que sigue inmediatamente es una reconstrucción en la mente de Núñez de la conversación que a su vez él había tenido antes con el propio Villagra. Después de esa interrupción que dura siete páginas encontramos en el texto la respuesta a la pregunta que hizo Vásquez: "Lo sabremos esta noche, Vásquez, le dijo él, él ha prometido irse hoy o mañana, es-

peremos, tenemos que esperar de todos modos, dormiremos vestidos y armados, de pie junto a los caballos, encima de ellos" (EHTC, p. 83). Como fácilmente se nota, este procedimiento sumado al anterior, crea la impresión de un tiempo momentáneamente suspendido.

La interioridad con que se nos revela el mundo narrado en estas novelas define la posición del narrador como la de un ser colocado al mismo nivel de la realidad que narra. La epopeya de la Conquista se reduce así a una incursión dentro de la condición humana de quienes participaron en ella. Los otros elementos: el paisaje en que se realizaron los acontecimientos, así como las razones que los motivaron, adquieren un valor secundario dentro de la realidad ficticia. Este tratamiento original de la materia histórica en manos de Droguett indica, como se ve, la característica más sobresaliente del resto de su obra. O sea, su preocupación por descubrir ante todo la tragedia interior del individuo.

B. SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA

Como quedó dicho en el capítulo anterior, la tragedia política del 5 de septiembre de 1938 en Santiago halló efectiva respuesta en Droguett al escribir éste su crónica "Los asesinados del Seguro Obrero".[14] Años más tarde, y cuando el hecho empezaba a ser olvidado, Droguett volvió a tomar el texto de la pasada crónica, lo reelaboró, mezcló con él materiales diferentes, y en un claro acto de au-

dacia literaria produjo su primera novela, Sesenta muertos en la escalera,[15] ganadora del Premio Nascimento 1953. Se distinguen en ella dos historia principales, la de la crónica original y la del folletín "Corina Rojas, criminal del amor",[16] publicado antes por el autor en el diario Extra. Combinados con estos textos encontramos cinco cuentos y algunas crónicas periodísticas, que corresponden a publicaciones anteriores de Droguett.

El texto de la novela ha sido dividido en seis secciones: "Antecedentes", "Cómo ocurrió", "En la noche, los vivos", "Pan y sueño", "Epílogo primero", y "Epílogo segundo", o sea, las mismas partes en que ya estaba dividida la crónica original, excepto la sección "Pan y sueño", nueva en la versión final de la novela. El lector de Sesenta muertos en la escalera se encuentra, por lo tanto, ante una estructura narrativa que funciona mediante una técnica de montaje que, consecuentemente, nos hace pensar de inmediato en un proceso cinematográfico. Efectivamente, según la definición de Ralph Stephenson y Jean R. Debrix,

> Montage is... basically an artistic use of space and time, and... a central technique of film-making which creates and determines the various modes of cinematographic space-time. However, in order to form a coherent adaptable material for the film-maker the separate shots when joined together must combine into a meaningful synthesis, an artistic whole.[17]

No vamos a discutir aquí las posibles relaciones entre cine y literatura, tema nada nuevo y que cada día comporta nuevas perspectivas,[18] pero, puesto que nuestra comparación

surge a raíz del montaje narrativo descubierto en la novela, es importante valorar el funcionamiento del mismo desde el enunciado de la definición anterior. O sea, nos interesa ver de qué manera cada una de las partes de la novela se va relacionando con la siguiente para, al final, producir en el lector la impresión de un todo coherente. En nuestras observaciones prestaremos especial atención al espacio y al tiempo en cada una de las diferentes partes del texto total, ya que es a través de la fusión de estos elementos como mejor podremos evaluar el logro final del novelista.

Un narrador-testigo (que para nosotros es el narrador básico de la obra) empieza a contar, desde el presente, la tragedia política ocurrida en la ciudad un año antes, cuando él se dirigía de mal gusto a su trabajo en una imprenta. La narración se inicia de esta manera: "Amigos míos, no les parecerá bien a ustedes que yo hable de esto terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto" (SME, p. 17). Es decir que nos encontramos frente a alguien que se dispone a contar, desde el presente, una experiencia situada en el pasado. De aquí el uso del imperfecto: "Estaba enfermo, pero trabajaba en la imprenta, y a trabajar iba esa tarde cuando hacía ya una hora que estaba ocurriendo aquello" (SME, p. 17). El acontecimiento narrado tuvo lugar "en la ciudad", donde vivía y trabajaba el narrador, y la primera interpolación surge cuando el narrador se acuerda que estaba en la calle San Antonio, camino a su trabajo.

El hilo básico del relato (que para nosotros es

la masacre del Seguro Obrero) queda suspendido con la intromisión del cuento "Isabel",[19] vinculado a la secuencia narrativa anterior mediante una alusión a la tristeza de Isabel, la amada del narrador, quien a esa hora se encuentra sola en su casa. Cuando el narrador intenta racionalizar alguna idea que lo preocupa usa el tiempo presente del verbo: "La muerte es una cosa desconocida que no podemos ver desde donde estamos... El amor es una sustancia nuestra, un elemento simple que segrega el alma en el interior del cuerpo..." (SME, p. 18). Sin embargo, como se trata de recordar en este momento una separación que pertenece al pasado, la perspectiva temporal es equivalente a la que asume el narrador al recordar la masacre del Seguro Obrero que, por otra parte, es la básica del relato. Por eso prevalece el uso del imperfecto:

> Más tarde, cuando llegaba el día de hacer las maletas y de tener que irte hasta tu familia, en el mar, los dos sabíamos que el amor de nosotros se iba también, no sabíamos a dónde, igual que tú, que te ibas a Valparaíso, igual que yo, que me quedaba en Santiago y sentía, sin embargo, no sabía dónde, no conocía cómo. (SME, p. 20)

El espacio aquí es móvil. Tenemos por una parte al narrador situado en Santiago, recordando a su amada, quien está ausente. Este recuerdo evoca, por otra parte, "aquel pueblo cordillerano" (SME, p. 21) donde se conocieron ellos hace algún tiempo, y Valparaíso, donde vivía Isabel en ese momento. Naturalmente, tal como sucede con el tiempo, éste es un espacio incluído dentro de un espacio mayor[20] porque, como lo revela la lectura, Isabel está en Santiago, en casa.

Esta ausencia no es sino un dato extendido por las emociones implicadas en el recuerdo de Carlos, el narrador.

Una pregunta de la amada ("¿Que para qué vivimos?", SME, p. 18) origina una serie de razonamientos sobre dos preocupaciones esenciales a lo largo del relato: vida y muerte. Al tratar de encontrar el valor encerrado en la primera, aparece el recuerdo de Isabel, pero es mediante la segunda preocupación como se introduce el artículo "Día de los muertos".[21] Las ideas con que el narrador intenta razonar sobre la muerte quedan dadas desde la perspectiva de un presente, como sucede siempre en los casos en que el narrador se pone a elaborar alguna idea sugerida por la materia narrada. Aquí nos quedamos sólo en el espacio mayor, es decir que el narrador abandona el recuerdo de Isabel, para pensarla cerca de él, en relación a la tendencia que ella tiene a pensar en la muerte.

Habiéndose extendido bastante en esos dos conceptos, el narrador luego repite una información conocida ya por el lector, la condición de Isabel, al tiempo que, para hacer más claro el sentimiento de soledad que lo invade, compara entonces ese momento con la experiencia de una Navidad pasada lejos de ella. Así se introduce en el relato el cuento "La noche".[22]

Lo que sirve de base aquí a la narración es el recuerdo de un acontecimiento, la Navidad. Ahora bien, dentro de esa evocación, lo narrado se ve en un presente que queda fijado por la reiteración del tiempo objetivo en que

ocurre tal acontecimiento: "Cuando la madre está partiendo el pan de pascua son las nueve" (SME, p. 37); "Nos juntaremos, aquí, de diez a doce. Comeremos comida de Navidad. Van a ser las diez" (SME, p. 41); "Alma mía, que estás en Valparaíso, a esta hora" (SME, p. 42); "Las once. Es un reloj de campana" (SME, p. 45); "No he comido nada desde las dos de la tarde" (SME, p. 46). Como sabemos, sin embargo, este presente está visto desde un pasado. En efecto, antes de introducir el recuerdo de esa fecha el narrador dice, "La sentía lejana, separada de mí para siempre como en la última Navidad, cuando no estuvimos juntos. Jamás estuve tan solo" (SME, p. 32). Estamos, por lo tanto, frente a una evocación que, a su vez, tiene lugar dentro de otra evocación. O sea, se recuerda la Navidad -y lo que este acto implica- dentro de un recuerdo mayor, el indicado al comienzo de la novela, los acontecimientos del 5 de septiembre de 1938. El narrador sigue moviéndose dentro del espacio que denominamos mayor, camina por una calle de la ciudad y a su mente viene el recuerdo de su amada, sola en casa. Ese sentido de la soledad lo lleva a pensar en aquella Navidad cuando, separados los dos, se sintió más lejos de ella que nunca. Cuando, dentro de ese recuerdo, el narrador dice "Yo estoy aquí, ya estoy aquí, en la escalera de la casa, en la calle de San Isidro" (SME, p. 38), debemos aceptar esta información como equivalente al espacio incluído -presente en el recuerdo de la pasada Navidad- dentro del espacio mayor. La misma afirmación es aplicable a la frase

"Alma mía, que estás en Valparaíso, a esta hora" (SME, p. 42) porque, como sabemos, esta mujer está realmente en Santiago. Este espacio mayor del que venimos hablando y que, en suma, constituye la perspectiva fundamental en la narración, se reitera en el texto al retomar el narrador el hilo de la crónica: "Lo recordaba muy bien. Nunca había estado tan solo. Pensando en todo ello me había bajado del tranvía en la esquina de la calle de San Antonio" (SME, p. 48).

Ahora el narrador se acuerda que estaba en la esquina del Banco, camino a la Plaza de la Constitución donde un policía le impidió el paso. Llegó al trabajo por un camino diferente y allí alguien le dijo que Ibáñez había comenzado la revolución. En la tarde salió con su colega Quevedo y un carabinero los atropelló con su caballo. Vienen entonces las referencias al despotismo del Gobernador, bajo cuyo régimen se encarcela a los inconformes en las frías tierras del sur del país. Por un desplazamiento emocional, el hecho policial se convierte en algo transcendental dentro de la condición humana de esos individuos:

> En el sur -dicen- hay siempre lluvias y vientos enormes. El frío llega por la espalda y allí comienza a trabajar con su delantal de hule, con sus clavos, su martillo distante. Entonces, en la tierra del sur, por las cavernas que el obrero hace, se cuela el frío del sur, se cuelan la lluvia y el viento del sur, y soplan dentro, y mojan y enfrían dentro. De esta manera es el hombre caverna para tanta cosa: para la muerte en la espalda, para el amor en el pecho y, en la cabeza, para el sentido de lo doloroso. (SME, p. 51)

Es, precisamente, con el deseo de ampliar más sus ideas sobre el dolor humano por lo que intercala el cuento "Tiem-

po".[23] Incapacitado para amar, el hombre se destruye en un trabajo diario que lo animaliza, fuera del cual sus relaciones más íntimas son deterioradas por el odio. La perspectiva temporal aquí es la de un presente que, como se ha dicho, queda incluído en el tiempo mayor de la narración total. El espacio móvil, formado por la cantina donde regularmente se emborracha una pareja miserable y la casa donde tiene lugar el episodio atestiguado por el narrador, funciona aquí también como incluído dentro del espacio mayor ya establecido.

Terminada esta observación fatalista sobre el destino humano, la narración retorna al hilo básico y sabemos entonces que la ciudad se preparaba para unas elecciones que no prometían traer tranquilidad. Es dentro de ese turbio ambiente político donde tuvo lugar el levantamiento de algunos inconformes, a principios de septiembre. El narrador trata entonces de descubrir lo simbólico-histórico de esa fecha, y se introducen así los dos artículos de periódico "La cueca de la bandera" y "Septiembre el loco".[24] El tiempo evocado es el invierno, y en especial septiembre, cuando tal estación acaba. Es un tiempo que dentro de la narración funciona poéticamente:

> El mes de septiembre ingresa embriagado y receloso. Viene empapado con las últimas heladas del mes de agosto. Vió, al pasar, algunos muertos de frío en los caminos. Y eso era la patria. Y Bernardo O'Higgins estaba tan lejos... Viene volando desde el otoño que vió deshojarse a la Patria Vieja y la primavera que vió florecer a la Patria Nueva. Grita su aro hacia los llanos de Maipú y la cuesta de Chabacuco; su grito resuena

> en la catedral de Rancagua y el badajo se queda bailoteando, bobaliqueando. (SME, p. 69)

Consideramos juntas estas secuencias porque el material que las forma es de naturaleza semejante. No hay un espacio como tal aquí ya que el discurso opera a niveles metafóricos, con funcionamiento independiente al desarrollo narrativo del texto total.

Al continuar la lectura encontramos nuevamente el hilo básico, hasta entonces suspendido. El levantamiento político fue controlado rápidamente por las fuerzas represivas, y tuvo lugar así la tragedia que recuerda el narrador básico del relato. A partir de este momento el lector penetra en la angustia individual de las víctimas. Con relación al texto de la crónica original ("Los asesinados del Seguro Obrero"), el relato sufre ahora diferentes expansiones que tienen por objeto conformar mejor el mundo narrado. De esta manera debe entenderse el cuento "Lejos",[25] interpolado allí como ampliación del conocimiento que puede tenerse sobre Enrique. Se trata aquí de un tiempo evocado subconscientemente en el acto de un sueño. Enrique, personaje maduro, se sueña en su niñez. El lector regresa cronológicamente con él a esa experiencia que se da como posible en el pasado del personaje, pero que aquí como en los otros casos, queda incluída en el tiempo básico de la novela. Digamos ante todo que el espacio mayor, o básico, de la narración se va abriendo cada vez más: de la calle donde está inicialmente el narrador pasamos al edificio donde



tiene lugar la masacre. Es precisamente aquí donde funciona el espacio incluído de esta secuencia, pues el sueño de Enrique, plasmado en un episodio de su niñez, requiere un espacio muy diferente y alejado del que en ese momento ocupa el personaje.

La sección "Cómo ocurrió" termina con una serie de ideas mediante las cuales el narrador señala las diferencias que median entre la muerte como fenómeno natural, y el crimen institucionalizado. Se acusa así a la muerte que resulta de una decisión burocrática, en que se desconoce todo principio humano de libertad. El único crimen que no deshumaniza a quien lo comete es el pasional, "porque para matar por amor hay que ser un gran apasionado, esto es, un elegido. Hay que ser bueno" (SME, p. 117). Esta afirmación nos prepara en seguida para aceptar la inclusión de otra intercalación, ejemplo de un crimen pasional, que opera aquí como contrapunto al crimen político. Así pasamos al folletín "Corina Rojas, criminal del amor".

La historia de Corina ocurre "allá en aquellos apacibles años que inauguraron el siglo,..." (SME, p. 152). El dato cronológico queda reforzado por las referencias a la Primera Guerra Mundial en cuyo contexto se desarrolla el episodio de Mata Hari, a través del cual Corina intenta evadirse de su realidad. Dentro de esta secuencia hay, en cuanto al nivel temporal, dos importantes expansiones. La primera, en forma de flash-back, es la historia de Diego tal como se presenta en la mente de la protagonista, ante

el cadáver de su antiguo amante. La otra, es el dato sobre el asesinato de don David, y que, a manera de contrapunto, se adelanta en la narración, en forma de flash-forward, antes de que suceda dentro del relato. En efecto, el asesinato de don David tiene lugar en la página 251, mientras la figura del asesino aparece en la página 238: "Dos, tres meses después, cuando el otoño desparramaba el viento en la ciudad y hacía bailar los árboles en el parque ,...", y suponemos que esos dos o tres meses es el tiempo transcurrido entre la insinuación de San Jorge ("Tenemos que matarlo luego, preciosa, antes de que se nos enfríen las bocas...", SME, p. 233) y la ejecución del acto. Pero sucede que en la misma página en que el crimen se insinúa ya se da como cometido:

> ... para mirarte llorando, perfumada y enlutada en la pieza sola, deshecha, con los colchones del difunto forrados en lona y ese olor a desinfectante y a chinche que dejó en toda la casa el paso de la carroza, de las coronas, de las visitas, de los parientes hediondos a trébol, a alfalfa, a siembras frescas crecidas en una hondonada de la cordillera, cuando estabas llorando sentada en el arcón grande, el que mandaron de Temuco cuando él [San Jorge, cuya conciencia habla aquí] pasó viajando aquel invierno en que mataron al Diego y a él [don David] lo mataron también y te quedaste sola y viuda... (SME, p. 233)

Sin duda, estos cambios de perspectiva temporal imprimen dinamismo al montaje narrativo que forma la novela. Toda la historia de Corina Rojas, evocada dentro del relato por el Sargento, forma parte de una visión mayor perseguida por el narrador básico del que ya se ha hablado.

Cuando dentro del episodio central en que se origina el relato surge o se desprende un episodio secundario,



de características propias, que si bien podría existir independientemente se integra a la materia total de la novela, estamos ante un juego narrativo bastante conocido que podemos llamar la caja china o la muñeca rusa. En este sentido debe entenderse la integración formal del folletín al resto de la novela. Semejante a la crónica, el espacio básico en la historia folletinesca es Santiago, aunque hay una extensión espacial en la mente de Corina al pensar en Mata Hari y la guerra europea, así como también en el caso de Diego, cuya historia parece tener lugar en Valparaíso.

Las dos secuencias siguientes, "Ensayo sobre el opio"[26] y "La guerra nocturna",[27] sirven, como en el caso de muchas otras extensiones que sufre el relato, para configurar mejor el mundo presentado en la historia. El dato añadido sobre las visitas de Corina al fumadero de opio, hubiera podido ser presentado dentro del relato como un hábito del personaje que, en la cronología de la historia de la protagonista, no hubiera alterado nada. Sin embargo, hay allí un rápido flash-back que mueve la narración hacia atrás para informar al lector sobre las circunstancias en que Diego sacó a Corina de ese sitio, y aún más, nos revela un hecho que, de otra manera, hubiera podido permanecer escondido: la muerte de la Lucha a manos del chino Antonio.

Al concluir el añadido folletinesco estamos de nuevo en medio de las víctimas del atentado político. La novela hubiera podido terminar, tal como la crónica original, con los dos epílogos respectivos, pero no sucede de este mo-

do porque nos encontramos antes con la sección "Pan y sueño". Esta nueva sección, que consta del cuento "Cupido borracho",[28] sorprende ante todo por implicar un cambio brusco en el nivel de la realidad que, hasta entonces, ha venido conformando el mundo narrado. Lo narrado en la totalidad de la novela corresponde a un nivel de realidad al cual pertenece también el narrador. La historia del Dios del Amor, sin embargo, supone la imposición de un nivel "real" distinto, donde se dé por aceptada la existencia de tal deidad: el Cupido mítico. Hay al mismo tiempo cierta incongruencia temporal porque, si hemos de aceptar que Cupido pasea por las calles de la ciudad la misma noche del día trágico (en que la realidad histórica corresponde a 5 de septiembre), hasta donde sabemos tal fecha no es de fiesta como parece ser la del día que ha vivido Cupido. Consecuentemente el lector avanza en el episodio sin saber exactamente qué se propone tal inclusión. Nuestras dudas empiezan a resolverse páginas después cuando notamos de qué manera el autor de este <u>collage</u> trata de actualizar y justificar semejante interpolación. El primer paso es presentar al pequeño dios como testigo de la mudanza de los cadáveres en el edificio del Seguro Obrero:

> Caminando así, helado y triste, llegó a la plaza y se quedó mirando... Arriba se descolgaba una luz triste, unos hombres estaban bajando bultos, bultos borrosos, envueltos, algunos desnudos, miraba él brillar algunas cabezas jóvenes, unas manos rígidas colgaban sueltas. Los dejaban deslizar por unas tablas hasta un camión en que sonaban. Había otro camión detrás, con la luz encendida y el motor sonando, por la esquina doblaban hacia acá, rectos y negros, dos camiones más. (SME, p. 262)

Más adelante, en su conversación con el hombre que encuen-

tra, Cupido le confirma el hecho:

> -La ciudad está llena de gente muerta, hombre.
> -Claro, es que están dormidas. Mañana resucitarán y se irán a agachar al trabajo. ¿Eso te preocupa?
> -Gente muerta, bien muerta, llena de sangre, mírame los pies, tienen sangre. Hay una casa grande y negra llena de muertos. Los estuve mirando. (SME, p. 267)

Téngase en cuenta que estos datos son añadidos aquí en relación con el texto original del cuento "Cupido borracho". El propósito es, por lo tanto, evidente: dar validez a una inclusión que, de otra forma, aparecería como arbitraria. De la misma manera debe entenderse la cancioncilla de ambientación política agregada allí, con referencia a las futuras elecciones. El espacio es Santiago, y es un tiempo paralelo al de la historia básica de la novela. Cupido, efectivamente, es testigo de parte de los acontecimientos en la trágica noche de septiembre.

En el Epílogo primero se narra el regreso del policía que, habiendo tomado parte en la masacre, llega a casa cansado, sin ningún deseo aparente salvo olvidar lo visto. En su esfuerzo por justificar su acción se dice a sí mismo: "Yo no hice ningún muerto. Ninguno mató a ninguno, todos los matamos a todos. Sobre todo que existía la orden escrita con la mano, llevada con la mano y ejecutada con las manos" (SME, p. 279). Su conciencia, de hombre víctima de un sistema cuya moral depende de lo que convenga al poder, queda de esta forma descargada de todo sentimiento de culpa, y puede así continuar viviendo para la carne del animal que

lleva dentro: ·

> Se sentía feliz, refugiado en la cama. Ella [su mujer], él, eran también a esa hora dos muertos, dos moribundos de sueño. Pero él sentía algo robusto en su interior, algo despierto. Eran dos muertos, pero a los cuales él mismo podía hacer resucitar. Las piernas de la mujer estaban ardiendo. Era firme el brazo del hombre y de un manotón la dió vuelta. (SME, p. 281)

En el Epílogo segundo, el narrador nos cuenta su regreso, primero a su oficina y luego a su casa. En ambos casos lo vemos angustiado por lo que ha pasado, pero al mismo tiempo impotente. Sus palabras a Quevedo no abren ninguna clase de comunicación puesto que no transcienden su propia conciencia, son un soliloquio. En su casa lo transcendental será conseguir un gato que acabe con los ratones; el resto podrá olvidarse. Evidentemente el narrador no lo olvida, pero esas líneas finales con las cuales concluye el relato son un verdadero indicio de lo fatal que él cree descubrir en el destino humano.

Como claramente se ve, la lectura de la obra, gracias al montaje, ofrece una dimensión que de otra manera hubiera resultado bastante limitada. En verdad el hilo básico del relato se reduce a un espacio no muy extenso (la ciudad de Santiago, y dentro de ella el edificio del Seguro Obrero), y a un tiempo que queda bien determinado (lo que narra este testigo sucedió entre el mediodía y su regreso a casa, cerca de la media noche). Sin embargo, gracias a las diferentes interpolaciones y extensiones con que se elabora la narración, el lector, al terminar la novela, tiene la impresión

de haber recorrido un mundo mucho más amplio. Nuestra comparación con un proceso cinematográfico está basada esencialmente en el carácter móvil (cinético) que adquiere el texto narrado al desplazarse el foco de la narración por las diferentes partes del collage. Como han notado Stephenson y Debrix:

> ... narrative montage does not consist merely in juxtaposing separate successive shots of action, or even in changing from one scene to another. The fundamental characteristic of narrative montage, which radically differentiates it from reality, consists in the use of a mobile point of view in the course of the action.[29]

Nuestras observaciones sobre espacio y tiempo demuestran claramente que en Sesenta muertos en la escalera, como consecuencia del montaje, estas dos perspectivas quedan íntimamente asimiladas. En realidad, si podemos hablar, por una parte, de espacio temporal, por otra también es posible referirnos a un tiempo espacial. El resultado, dentro de la estructura narrativa, sería un continuum espacial-temporal de cualidades propias, que constituye una de las características más valiosas del arte cinematográfico. En la vida diaria, todo acontecimiento puede ser medido según una convención cronológica unidireccional y definitiva: el presente es este preciso instante, lo anterior es ya pasado, y lo que aún no sucede queda en el futuro. Una acción enunciada de esta manera: "El hombre se levantó parsimoniosamente, no sin antes mirar el cielo gris que quedaba fijo en la ventana, y dijo ¡hoy lloverá!", implica la secuencia de un código temporal impuesto por la lógica. En el cine, sin embargo, el



tiempo pierde esa línea direccional porque el ojo de la cámara goza, en el tiempo, la libertad de movimiento que la vida diaria sólo conoce en cuanto al espacio. Sin duda, ésta es la clase de libertad que, aprendida de la cámara, más ha enriquecido la técnica novelística contemporánea.

Conviene decir, sin embargo, que el valor de esta primera novela de Droguett no se reduce exclusivamente al efectivo logro de un collage, orgánicamente fusionado mediante un montaje, sino que también el autor, al tiempo que ha echado mano de materiales ya conocidos, conscientemente ha recreado a través de ellos una visión de mundo más completa. Consideremos rápidamente, por ejemplo, las dos historias que sobresalen en el relato total, la de la crónica y la del folletín.

El texto de la crónica, al entrar en la novela, sufre algunos cambios y expansiones de tipo diferente a través de los cuales se descubre un esfuerzo consciente del autor por presentar una visión más completa del mundo narrado.[30] De esta manera los personajes más significativos de la crónica de 1939 logran ahora una completa elaboración. Un buen ejemplo lo constituye el caso de Enrique, de quien sabemos, en el texto original, que antes de salir para la Universidad ha dejado una carta escrita a su madre para que ésta la abra en caso de que él no regrese a las seis de la tarde. Si el cronista expresaba sólo la duda que tenía el personaje ante semejante actitud, el novelista, por el contrario, trata de recrear más ambiciosamente tal situación. El dato de la car-



ta no es el límite, pues importa más lo que viene después. La carta a la madre se transforma en una carta a otra persona, Cora, y su posible contenido viene dado directamente por la conciencia del personaje, sin intervención del narrador. Al reanudarse el punto de vista de omnisciencia total, surge de inmediato el sueño de Enrique. El descubrimiento importante aquí, en relación con el montaje de que hemos hablado, es que si sustituímos en esas líneas la palabra "Enrique" por la palabra "Pablo" tenemos ante nosotros el cuento "Lejos", publicado por Droguett en 1940. Un caso bastante claro de interpolación que, como hemos visto, se repite a lo largo de la novela.

Gracias a este insistente sistema de expansión el lector va enfrentándose a cada uno de estos personajes no sólo en su condición de amotinados sino, más importante aún, en su condición humana. Allí está Gerardo, mujeriego y atrevido. Está también Yuric, tratando de agarrarse a su fe de joven enamorado. Están finalmente, los sobrevivientes: Vargas recordando al padre y su ojo extraviado en el fundo; Montes, recordando a Nora y a Chumingo; y también Hernández. De los dos epílogos de la crónica, el primero, que representa el regreso del policía a su casa, no sufre alteración importante. El segundo, donde el narrador-testigo cuenta su regreso primero a la oficina y luego a su casa, presenta el agregado de los soliloquios[31] y recuerdos que acuden a la conciencia de éste frente a su colega Quevedo.

En sus ocho entregas sucesivas, el folletín "Cori-



na Rojas, criminal del amor" resume, en el estilo característico de esta clase de trabajo, las circunstancias en torno a un crimen pasional ocurrido en Santiago en 1915. Corina Rojas, prototipo de mujer sensual y soñadora, gasta los mejores años de su juventud en una vida nocturna de ciudad triste, pasando de un hombre a otro sin encontrarse plenamente satisfecha. Al lado de Diego, su amante favorito, está la figura de don David, viejo rico, bonachón, cercano ya a la decadencia física, quien se enamora de ella. Indecisa al principio, Corina decide más tarde casarse con don David para poner punto final a su miseria. Un día cualquiera se entera de que Dieguito ha sido asesinado por su culpa. El informante, San Jorge, empezará desde entonces a cortejarla y a convencerla de que lo mejor para ellos dos es que don David muera. Contratan de esta manera a un asesino, "El saco de luche", quien, a cambio de cinco pesos y una copita de champaña, hace el trabajo.

Propia de una novela para porteras -como lo reconoce el autor-, la historia folletinesca se inicia con una rápida mirada a la protagonista en medio de la tranquila ciudad:

> Allá por 1900, año en que Santiago transcurría apaciblemente, sin pena ni gloria entre una caída ministerial, una interpelación parlamentaria y las famosas "tandas" de los teatros Odeón y Santiago, Corina, levemente herida en su corazón por muchos deseos y pocas perspectivas, vagaba por las solitarias avenidas en busca de un empleo para su alma.[32]

En los episodios siguientes el autor, con la rapi-

dez del dato periodístico, deja insinuados la pseudo-religiosidad y el bovarismo de Corina sin pretender estudiarlos a fondo, quedando mejor esbozada su sensualidad:

> Tenía deseos raros. Quería, por ejemplo, estar desnuda en la playa y nadar hasta muy adentro, sintiendo en todo su cuerpo ardiente el golpear helado de las olas. Le daban deseos de caminar sola, hasta el final de la ciudad, de seguir caminando a través de los potreros y sacarse entonces los zapatos y sentir la sensación del pasto fresco bajo sus pies.[33]

Al comparar estos extractos del folletín con el texto tal como entra a formar parte de Sesenta muertos en la escalera, se observan principalmente dos cosas: por una parte, el tono de la narración se desprende de aquellos toques rápidos, sensacionalistas, del dato folletinesco, y queda mucho mejor elaborado en la novela. Por otra, tal como sucede con la crónica del Seguro Obrero, el autor se acerca aquí a una caracterización más completa de los personajes principales, mediante expansiones narrativas de diferente clase. El bovarismo de Corina,[34] por ejemplo, sospechado ya por el lector del folletín, es algo que en la versión de la novela queda más aclarado. En efecto, la noticia sobre la muerte de Mata Hari, espía alemana fusilada por los franceses, conmueve a Corina por lo que la historia tiene de pasional al tiempo que revela en ella una obsesión por compararse con la bailarina javanesa. Es una ambición que, al final, sólo servirá para convencerla más de su condición real que, en su vulgaridad, no da lugar a ninguna posibilidad romántica:

> Suspiraba largamente. No, no sería su destino como el de Mata Hari, no tendría jamás la suerte de

> poseer un destino apasionado y trágico, lleno de aventuras y peligro, de misterio y de sangre como el de Mata Hari y, sin embargo, su alma tendía el vuelo como la de la bailarina javanesa y su nombre era tan bonito, Corina... No, no sería como ella, nadie la mataría, su destino dormía a estas horas en un hotel de Curicó y era gordo, adiposo, como un cerdo blanco, jamás alzaría el vuelo, jamás saldría de ese barrio chato y sucio, de esas calles sin horizontes y sin ruidos, los hermosos ruidos que aureolaron el martirio de Mata Hari. (SME, p. 189)

Una expansión de segundo grado, insertada en la expansión inicial del episodio de Mata Hari, sirve al narrador para presentar algunas impresiones personales sobre la brutalidad de la guerra, valiéndose para ello de la intromisión parcial de la crónica periodística, "La guerra nocturna". Otro dato añadido, en relación con Corina, es el de su afición por el opio. De esta manera encontramos, en la nueva versión del folletín, el episodio del sueño en el fumadero del chino Antonio donde el lector descubre la interpolación del "Ensayo sobre el opio" que, al servicio de esta historia, añade un importante detalle para el mejor conocimiento de la protagonista -ese constante intento para evadirse de la realidad-, al tiempo que permite al narrador presentar algunas ideas personales sobre el sueño y el opio. Pero, sin duda, el caso de expansión más extenso en el nuevo texto es el <u>flashback</u> desarrollado en la mente de Corina ante el cadáver de Diego, que nos permite ahora ver a éste desde ángulos diferentes. En realidad, el Diego que conocemos en el folletín no pasa de ser un personaje plano,[35] exprimidor de Corina, y nada más. Sin embargo, a través de la historia de su in-

fancia, con el doloroso recuerdo de una madre siempre enferma,[36] de un padre insensible, y de un hermanito-monstruo metido en un frasco de alcohol, no hay duda de que nos acercamos a Diego en una dimensión mucho más humana.

La característica cinética del collage verbal que conforma Sesenta muertos en la escalera, funciona a partir del desplazamiento de dos puntos de vista esenciales en la estructura de la novela: el del narrador y el temporal. Ya hemos visto cómo el relato básico se abre con la presencia de un narrador-testigo que se dispone a relatar lo sucedido. El punto de vista del narrador es, pues, el de alguien que forma parte del mundo narrado. Su presencia en la historia queda fijada inicialmente por el "yo" desde el cual narra: "Yo estoy aquí, ya estoy aquí, en la escalera de la casa en la calle de San Isidro" (SME, p. 38), y otras veces en su cambio a la tercera persona, con lo que señala más su omnisciencia:[37]

> ¡Lo veo subir y es el cura! Es el pobre cura negro que no tiene mujeres y que se ha puesto una pollera negra para recordarlas... Cuando sus ojos despiertan cada día y ven la bata colgada a los pies de la cama, dice: ¿Dónde estás, amada? Y tristemente se pone su larga pollera de luto, porque ella se fué con otro. (SME, p. 39)

Pero este punto de vista se alterna, dentro de la narración, con el de los otros personajes que forman parte de ese mundo, siendo ésta la característica móvil más significativa del relato. Veámoslo en un trozo más largo:

> Amigos míos, no se olviden tampoco de Yuric. Yuric estuvo yendo por la escalera, hacia sus compañeros que estaban en lo alto, resistiendo y es-

> peranzados, disparando balas hacia abajo y hacia afuera, disparando miradas hacia la calle Morandé, hacia la casa del Gobernador, y bajaba después Yuric hacia esa ola verde y seca que se movía en la escalera, en el descanso de la escalera, encima de las alfombras, poblada de carabinas y de balas, habitada de peces rabiosos. Era una ola verde y blanca, orillada ya de cadáveres, de sangre. Entonces Yuric tuvo miedo... Yuric tenía ganas de sollozar, porque sabía que iban a morir. No, no tenía miedo./Oh, querida, nos van a matar. Mire esta noche el reloj, mire la hora que estará detenida en el reloj, como una mosca muerta, y sepa usted con una seguridad muy grande que estaré pensando en usted, con mi cabeza abierta, abierta ventana hacia usted. Así me va a caer de la cabeza al pensamiento la idea de que las noches, sucesivamente, van a ir pegadas a las noches, haciendo una sola oscuridad inmensa,/de la misma manera que los trocitos de mañana que reunían en el parque a los estudiantes les parecían a ella, a él, una sola mañana en el sol y con helados en el sol. (SME, pp. 105-106)

En estos momentos el testigo omnisciente nos está describiendo el estado físico-emocional de algunas de las víctimas, dentro del edificio del Seguro Obrero. Una de ellas es Yuric, presentado allí en su estado circunstancial. El conocimiento que de él tiene el narrador pasa del dato objetivo (el Yuric que sube y baja una escalera), al dato subjetivo (la impresión que siente el personaje ante el espectáculo de militares y cadáveres), indicador del dominio absoluto que tiene este testigo sobre lo que cuenta. Sin embargo, después de aclarar que este personaje no tenía miedo (conocimiento subjetivo) lo que viene en seguida es la transcripción de la conciencia misma de Yuric, quien, en su soliloquio -el pensamiento sale ordenadamente y hay un destinatario implícito- se dirije a su amada: "Oh, querida...". Esta transcripción del soliloquio de Yuric termina con las pala-

bras "haciendo una sola oscuridad inmensa" (la hemos indicado con una rayita), pues lo que sigue es nuevamente la omnisciencia del narrador básico de la novela. La alternancia continuará y aparecerá a diferentes niveles dentro del texto total. Un caso especial en la muda o cambio de narrador en lo narrado se da en relación a la historia de Corina Rojas. En efecto, no es precisamente el narrador básico de Sesenta muertos en la escalera quien relata ese largo cuento, sino el Sargento, un personaje secundario, quien a su vez lo escuchó de su padre:

> -Bonito cuento -dijo cantarino el Cabo- bonito cuento, pero ese fué un solo muerto...
> -Y el Diego, el Diego fué un bonito muerto -agregó suspirando el Sargento-. Cuando mi viejo nos contaba la historia en La Cisterna, yo soñaba con el Diego... (SME, p. 253)

Como hemos advertido antes, la perspectiva final resulta del montaje a través del cual se asimilan mutuamente las diferentes visiones.

Lo que sucede con el punto de vista del narrador es válido también para el punto de vista temporal. El narrador básico evoca en el presente una historia que tuvo lugar en el pasado, pero los añadidos del collage cambian en diferentes ocasiones esta perspectiva. En primer lugar el tiempo de los diferentes episodios no es el mismo: la masacre política sucedió un año antes del momento en que se cuenta; la historia de Corina la escuchó el Sargento evidentemente mucho tiempo antes de contarla, y por lo tanto, no ocurre simultáneamente con la de las víctimas del Seguro Obrero si-



no que es anterior a ella; en los recuerdos, sueños, y conciencia de algunos personajes ocurren saltos hacia atrás que van a la propia niñez. Ahora bien, esa cronología de lo que podemos llamar "realidad real", al quedar fusionada en una sola unidad, o sea la "realidad ficticia" enfrentada por el lector, traspasa evidentemente los límites temporales del relato básico, pero queda enmarcada por él. En este sentido los dos Epílogos son el marco final de un tiempo que, ampliándose a gran escala dentro de acontecimientos diferentes, queda como absorbido por la visión inicial, la implicada por el recuerdo de un pasado que no se quiere, o no se puede, olvidar.

Los hechos que entran a formar parte del relato total de esta novela pertenecen, excepto en el caso del episodio de Cupido, a un nivel histórico-objetivo de la realidad. Son acontecimientos de existencia confirmada, y el lector los acepta sin ninguna limitación: la masacre política ocurrió en una fecha conocida por todos, el crimen de la calle Lord Cochrane figura en los archivos policiales. Finalmente, aquellos datos revelados por la omnisciencia del narrador o, como sucede en muchos casos, dados directamente por la conciencia de algunos personajes, son también posibles dentro del nivel objetivo. Ahora bien, estos hechos son presentados desde una perspectiva semejante, es decir que el narrador (o si se quiere, el <u>editor</u>, personaje ficticio que ordenaría las diferentes partes de este <u>collage</u>), está también colocado a un nivel objetivo, al mismo plano de lo que se

narra. Sin duda la característica más significativa de esa realidad es el carácter morboso con que se presenta. Es un mundo en que tanto los seres que lo forman, como sus actos, son vistos en sus aspectos más grotescos. El acto de comer, por ejemplo, se convierte en una práctica vulgar:

> Qué indignidad, qué asco que la gente se reúna para comer, que se comprometa para esto, que se ponga de acuerdo para hacerlo... Comen primero, se llenan el vientre de cosas y después están bailando, se están amando con esa asquerosa pecera con peces horribles en el vientre. Qué indigno, qué oscuro, qué bajo es el hombre. (SME, p. 43)

La posible comunicación entre dos seres se expresa mediante la suciedad de un acto fisiológico:

> Con zapatos se hieren los matrimonios, pelean después de medianoche, cuando la cerveza les navegó hace rato la sangre... Llegan tarde, conversando fuerte, salpicándose mutuamente con sus efusiones amargas. Qué odiosamente se aman. Llegan ebrios, se vacían luego, lentos, insultándose, vacían sus intestinos, el sistema sucio de sus digestiones, palabras revueltas, ideas truncas, sentimientos pudriéndose. Sí, los sorprendo bien, son lo mismo que grandes estómagos enfermos vertiendo sus alcantarillas en la noche. (SME, p. 52)

Abundan, por lo tanto, las descripciones grotesco-impresionistas a través de las cuales se trata de trasponer ese mundo. El recuerdo de Yuric sobre los sacos que llenaban los mineros en Lota conduce a una comparación horrorosa:

> -¡Son grandes y negros, padre!
> Eran negros y echaban gritos blandos, de ceniza ploma, blanquizca, la ceniza de la tisis. Arriba de ellos, por la boca abierta del saco, saltaba el chisperío de pulmón reventado o tal vez de una sandía partida por las patas del caballo en las quintas del otro lado de la línea. (SME, p. 79)

En el edificio del Seguro, un herido queda finalmente exterminado:

> Cayó otra vez, se movió un poco, pero después ya no. Su cara había quedado pegada a la de otro muerto en un gesto gracioso y conmovido, como cuando después de la farra se caen dormiditos los borrachos. (SME, p. 114)

Hernández ve caer a un amigo y el narrador expresa este hecho con un toque en que lo trágico se ve alterado por lo grotesco:

> ... sonaron muchos disparos y entre el humo azul, tan azul, sintió que perdía la conciencia mientras veía caer a su lado a Estanislao, bailando como un trompo de colores, verde amarillo, enrojecido, se hizo chico en el suelo. (SME, p. 128)

Es, pues, una realidad presentada al lector con una visión que encontraría un equivalente pictórico en el tremendismo goyesco:

> Y aquel otro cadáver, con el cráneo deformado monstruosamente, ése, había sido arrojado desde lo alto. Otro que ostentaba un balazo detrás de la sien y heridas largas en el abdómen, había muerto luego. Cerca de él, un estudiante vestido con ropa café muy fina, camisa crema y corbata encarnada, tenía un rostro tornasolado y sonriente, con un limpio balazo en plena frente y en las manos señoriales y cuidadas, todos los tendones al aire y casi arrancados de cuajo colgando entre las colleras de oro. (SME, pp. 125-126)

Hay un caso, sin embargo, en que lo narrado no forma parte de la realidad objetiva sino que sólo puede existir en un plano imaginario, más exactamente mítico en el caso del Dios del Amor. No obstante, si bien el punto de partida en este episodio no es objetivo, el hecho queda hasta cierto grado asimilado por el aspecto real que predomina en el relato. Tengamos en cuenta que Cupido es el único personaje fuera de lugar allí, pero su actuación se da al mismo nivel de las circunstancias en que están los demás. El resultado,

evidentemente, es en algunos momentos cómico:

> -¡Yo no me resfrío, yo soy un Dios, el Dios del Amor!
> El hombre lanzó una carcajada que salió llena de calor de su cuerpo y que, sin embargo, enfrió a Cupido.
> -Tú, lo que tú eres es un muchacho sinvergüenza -dijo- ¡Anda a vestirte, escandaloso! (SME, p. 264)

Pero es un humor que no queda del todo desarrollado porque, en verdad, el pequeño dios vive también en medio de una gran tristeza y soledad;[38] la misma que, en una u otra forma, define la existencia de los diferentes seres encerrados en ese universo.

Lo dicho hasta aquí permite ver claramente de qué manera la estructura narrativa se ve determinada por un punto de vista dinámico que, consecuentemente, amplía en grados diferentes la visión de mundo que se pretende transmitir en la obra. Esto, como podremos verlo en el resto de nuestro estudio, no sucede exclusivamente en Sesenta muertos en la escalera sino que es, tal vez, el rasgo característico más significativo de la novelística droguetiana. En esta novela puede hablarse, en realidad, de un doble tipo de montaje: uno externo, representado en el hilo mecánico con el cual el autor (ya sea en su condición real, o como simple ente implícito) va ensamblando las diferentes partes del collage. El otro tipo es interno, y queda representado en el carácter cinético espacial-temporal de la narración. Veamos a continuación cómo funciona este montaje interno en la segunda novela publicada por Droguett.

C. ELOY

La situación básica narrada en la segunda novela de Droguett[39] corresponde al momento crucial en la vida de un bandido que, perseguido y rodeado finalmente por la policía, se juega la última carta de su destino. El punto de partida es por lo tanto simple, y hubiera podido convertirse en un relato intranscendente, fijado por las evidentes limitaciones de un tiempo y un espacio meramente objetivos. Pero sucede que ese posible límite es ampliamente superado por la conciencia misma del personaje narrado quien, ante la angustia del momento que afronta, trata de encontrar la salvación en su memoria, sin excluir del todo la ilusión de un posible futuro. La consecuencia inmediata de esta doble perspectiva es, de manera equivalente, el doble nivel en que se estructura la narración. O sea que paralelamente al tiempo y espacio que consideramos básicos, están también sus equivalentes dentro del mundo reconstruído fragmentariamente por la mente de Eloy. Como bien lo anota el profesor Cedomil Goić, esta novela

> Comprende dos planos en su disposición enmarcada. El actual, que corresponde al acoso en una casa de la montaña, desarrollado entre medianoche y la madrugada -seis horas aproximadamente-, y el evocado, que se configura a partir de los estímulos o motivaciones que encuentra Eloy en el marco actual y le llevan a enmarcar, por analogía, otras circunstancias del pasado más próximo o más remoto. La gama de los motivos es circunscrita a una serie limitada de elementos recurrentes. El número reducido y la recurrencia de los motivos constituyen la conciencia interior de Eloy. Esta es cualificada por su contenido como una conciencia primaria y limitada por el miedo y la angustia del acoso.[40]

Lo anterior define claramente los dos niveles o planos que hay en la obra. El relato de <u>Eloy</u> está dividido en 51 fragmentos,[41] de extensión diferente, y en casi todos ellos puede notarse cómo el foco de la narración se desplaza entre estos dos niveles. Podemos denominar "plano del acoso" a todo lo que dentro del relato guarda relación con la situación básica de Eloy: un hombre perseguido que, rodeado de policías, intenta escapar de la muerte. Paralelo a éste encontramos el "plano evocado", representado por los recuerdos del protagonista. Como veremos en seguida, se trata aquí de recuerdos que van más allá del momento actual, y se remontan a experiencias claves dentro de su pasado. La presencia de estos dos planos en la novela puede ser representada gráficamente así:

F	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
PA	*							*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
PE	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*		*	*	*	*	*
páginas	9-11	11-13	13-15	15	15-18	18-21	21	21-22	22	22-23	23-24	24-25	25-26	26-27	27-28	28-31	31-32



F	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
PA	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
PE	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*
páginas	33-41	41-44	44	44-49	49-58	58-61	61-64	64-70	70-71	71-73	73-76	77-78	78-82	82	82-83	83-88	88-92

F	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51
PA			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
PE	*	*	*			*	*	*				*	*				*
páginas	92-93	93-96	97-100	100-101	101-102	102-106	106-107	107-110	110	110-113	113-114	114-118	118-123	123-125	125-126	126-127	127-135

F = fragmentos; PA = plano del acoso; PE = plano evocado.

Las circunstancias objetivas del protagonista en su condición de hombre acosado constituyen el presente del relato, que puede resumirse de la siguiente manera: Eloy está en una cabaña apartada en medio del campo, está despierto y sabe que está rodeado de policías. Es cerca de la medianoche (F 1). Se toma una taza de café que ha preparado, y le parece extraño no sentir ningún ruido afuera. Empieza a oler un perfume de violetas (F 10). Hace tres disparos al cielo para que los gendarmes sepan que está vivo (F 12). Poco después ve pasar un caballo, pero no le tira (F 13). Luego cuenta sus balas (F 14), y se fuma un ciga-

rrillo (F 15). A las dos de la mañana, más o menos, decide salir de la cabaña (F 17). Afuera ya, siente toser a alguien y dispara contra los matorrales (F 19). Luego intenta volver a la cabaña pero ésta ha sido ocupada por la policía (F 20). Una bala lo hiere en la oreja (F 21). Eloy ve la linterna de los hombres que lo buscan, y dispara contra uno de ellos (F 24). Encuentra el canasto que llevaba la mujer de la cabaña. Al levantar la botella de leche es herido en una pierna (F 27). Arrastrándose, Eloy se ha alejado un poco de la cabaña. No siente a los gendarmes y la leche que tomó empieza a causarle náuseas (F 37). A las cuatro, cinco, o seis de la mañana -el dato es impreciso- oye el llanto de un niño. Ve poco después pasar unas sombras en la distancia (F 40), y empieza a tiritar (F 44). Ve de nuevo a los hombres que lo persiguen (F 46), vuelve también a escuchar la tos, encuentra al hombre que tose (F 47), y finalmente le dispara (F 48). Eloy es herido nuevamente, esta vez en la cabeza (F 49). Sigue disparando y recibiendo, casi sin sentir, las balas de los otros. Finalmente muere (F 51).

El pasado del relato, o plano evocado, lo forma una serie de experiencias que, rescatadas por la memoria del protagonista, revelan en la novela una visión más completa de su existencia. Debido a la extensión de esos recuerdos, éstos se convierten en la característica más sobresaliente del texto narrado. En esta labor reconstructora de la memoria los episodios claves resultan ser los siguien-

tes:

a. Eloy se convierte en un criminal:

Aunque en F 1, a partir de "Como aquella vez, después que había saltado por la ventana..." (E, p. 9), se abre en la narración una vuelta al pasado de Eloy, es realmente en F 16 donde tal experiencia se aclara. Se trata, en efecto, del día en que, entregado a su apacible labor de zapatero, Eloy se ve de pronto llevado por las circunstancias al asesinato:

> Yo los hacía mejores [los zapatos], suspiró, recordando sus lejanos años del taller y deseando no recordar más, pero veía siempre el cuchillo cortando el cuero y allá en el pasadizo correr apresuradas las botas relucientes de los carabineros,... los había sentido hablar corto y ronco por el pasadizo, golpear una puerta y quebrar unos vidrios y sonaron los gritos,... y había sentido una angustia y sin saber cómo se había puesto de pie y sólo con estirar la mano había sacado la carabina que estaba colgada en la silla del caballo, junto a la ventana, había corrido sus manos por ella y le gustaba,... El había visto al carabinero agacharse doblado por el vientre, como si fuera a amarrarse las botas o a coger un poco del agua helada de la lluvia que caía por la canal y no había visto la sangre, pero el Manolo sí que había visto eso, porque había cesado de repente sus gritos y agachado también, como si quisiera jugar al mismo juego del carabinero herido, pasó bajo las botas del otro que miraba con la fea boca abierta la ventana, donde él estaba en la oscuridad, buscando el lugar exacto de la cara para enterrar la tercera bala. (E, pp. 28-30)

El episodio reaparecerá, mezclado con otras evocaciones, en F 25, F 33, y F 51, quedando fijado al relato mediante algunas imágenes (la ventana, el caballo) que se convertirán finalmente en <u>leitmotiv</u>:

> ... como cuando era un buen zapatero y todavía no vinieron los caballos trotando bajo la lluvia y

> se metieron al pasadizo y uno de ellos, aquél, precisamente, que después le serviría para huir, se había plantado frente a la ventana... (E, p. 65)
>
> ... cuando llegaron los caballos atravesando la penumbra lluviosa y aquel caballo rucio y blanco, lustroso y bello, se detuvo frente a la ventana... (E, p. 85)
>
> ... o en la ventana, afirmado en los vidrios, como el caballo se afirmó aquella noche... (E, p. 91)
>
> Ahora había más botas junto a él, serían varios pares, tantos como tenía aquella noche en el taller, junto a la ventana y llegó el caballo empujando el hocico contra el vidrio,... (E, p. 134)

El hecho, pues, está bastante claro y dota al personaje de una dimensión intensamente humana en cuanto que su condición de perseguido por la justicia se origina en un acto espontáneo de compasión por otro hombre, el Manolo, a quien Eloy salva al matar al carabinero. No hay precisión cronológica de este acto en relación al momento actual. Si bien en F 34, recordando cuánto tiempo hace que no trabaja en su oficio de zapatero, Eloy dice: "desde entonces que no cojo una lezna, ni una aguja,... y sentía el ruido que hacían todavía, <u>después de cinco años</u>, cuando él los iba golpeando contra la suela..." (E, p. 91), preferimos considerar este dato como nebuloso producto de una mente bastante agitada ya.

b. Eloy mata nuevamente por defender a Rosa:

La incongruencia cronológica se hace más evidente al enfrentarse el lector a este otro episodio clave, introducido con aparente exactitud: "¿te acuerdas, Eloy, cuando, <u>hace ocho años</u>, atravesando otros potreros, echando a correr

cuando pasaba un automóvil bocineando por la carretera,..." (E, p. 33). La experiencia evocada en F 18, repetida en F 23, es la del encuentro de Eloy con una pareja de noctámbulos que tratan, a la fuerza, de divertirse con una mujer. Invadido primero por el temor inicial de ser él el perseguido por ese coche, y luego simplemente irritado por el acto que descubre, Eloy acude en su ayuda de la única forma que le es posible, mediante un doble asesinato. El nombre de esta mujer, no mencionado aquí, lo descubre el lector en el fragmento siguiente:

> Ahora que estaba frente a la noche, tratando de mirar a través de los árboles para adivinar dónde estaban los caballos,... se preguntaba, pensando, al mismo tiempo con angustia en ella. Le dije que me esperara frente a la botica, murmuró con desaliento. (E, p. 41)

Hemos subrayado la clave necesaria. Se trata de Rosa, su mujer, con quien Eloy debía encontrarse en la botica, antes de que la policía lo obligara a refugiarse en la cabaña. Más adelante, en F 24, recordando todavía cómo habían llegado los dos a aquel hotel de Rancagua, cerca de la estación, donde Eloy la invita a hacer el amor, se aclara definitivamente el nombre:

> ... y mirando aún el pelo de la Rosa revuelto en la cama o flotando en el frío aire de la estación, tantos años, Rosa, tantos años, te habrás cansado de esperarme en la esquina de la botica... (E, p. 61)

Ahora bien, si Eloy, armado de dos revólveres, huye de un coche por considerarse perseguido, esto supone que el episodio tiene lugar cuando ya este hombre está fuera de la ley,



y, por lo tanto, será un acto posterior al asesinato del carabinero en su taller de zapatería. De aquí la falta de precisión temporal de que hemos hablado.

Los otros episodios que entran al mundo reconstruído por esa memoria quedan, evidentemente, dentro del tiempo que el personaje ha vivido al margen de la justicia. Estos son:

c. Episodio cantina-barbería (F 22):

Eloy entra a una cantina y un desconocido, a quien él ofrece una cerveza, lo delata al pronunciar en voz alta su nombre. Eloy huye del lugar para meterse luego en una barbería, donde el peluquero, a quien él compara con un policía en cuanto "sólo buscan el lugar exacto donde meter la bala o la navaja" (E, p. 53), al final lo corta.

d. Episodio del cabo Miranda (F 25, F 26, y F 33):

Apresado por éste, Eloy se libera con una cuchillada que atraviesa la mano del policía y llega a su propio hombro sobre el que aquélla descansa.

e. Episodio difuso al lado del Sangüesa y Manolo (F 34, F 35 y F 36):

Un doble crimen cometido en Viña del Mar, hacia las nueve de la noche, en un almacén, pero que no logra quedar totalmente claro para el lector debido a la falta de orden con que son presentadas las ideas en el relato. Como ha observado Geneviève Berthelot: "Ce désordre narratif traduit bien l'angoisse du meurtrier et l'état délirant du blessé qui se souvient. La technique narrative s'adapte

à la souplesse, à la discontinuité, à la complexité des mouvements de la conscience d'un homme affaibli et bouleversé par l'angoisse".[42]

f. Episodio del asalto a una casa, junto al Sangüesa (F 40, F 42):

Aquí también hay un crimen, el asesinato del viejo que muere antes de poder entregar las llaves de la caja. Hay, además, indicios de posesión sexual forzada a las dos mujeres que estaban en la casa. Es, con relación a este episodio, como logra explicarse finalmente una imagen que en F 1 se daba totalmente desprovista de contexto: "... del agua de la laguna, en la que flotaba ahogado un pantalón de niño" (E, p. 9). La aclaración viene dada para el lector al leer en F 42: "y se acordaba que cuando atravesaban aquella noche hacia los caballos había mirado la laguna y vió extrañado y pensativo que flotaban en ella unas ropitas ahogadas de niño, tal vez una carita dormida a la luz de la luna, hundida en medio del agua. Sangüesa, ¿anduvo usté por los jardines? le preguntó con voz lúgubre" (E, p. 108). Esta pregunta final explica el temor que tiene Eloy de que su cómplice haya llegado a cometer un acto de infanticidio.

g. Episodio de Inés (F 46):

Inés, mujer conocida fortuitamente por él en un pueblo del campo, representa un grato recuerdo rescatado por la memoria del protagonista. Este es uno de los pasajes más poéticos de todo el texto, y constituye una expresión clara del carácter sensual con que Eloy aprehende la



vida.

Hemos aclarado de esta manera los motivos claves que, con relación al acontecer, definen y limitan los dos niveles del relato. El vínculo entre ellos lo establece la conciencia del personaje, que constantemente se desplaza de un plano al otro. El análisis de los tres primeros fragmentos de la novela permite ver cómo se van configurando estos dos niveles a lo largo de la narración.

Fragmento 1: El plano del acoso queda determinado por la descripción que hace el narrador básico del relato al comienzo del mismo: "Es en la noche, hacia la media noche tal vez, en medio del campo, está despierto, completamente despierto y seguro de sí mismo..." (E, p. 9). A esto sigue una intervención directa de la conciencia del personaje que descubre su recelo. A su vez, este monólogo interior directo es seguido por la descripción del narrador básico, omnisciente, que no se sale del momento actual. Pero al llegar a la línea 16 el lector se encuentra con: "Como aquella vez, después que había saltado por la ventana y adentro, muy adentro, más allá de los innumerables pasadizos..." (p. 9), que obviamente implica una muda espacial-temporal en la narración, puesto que nos encontramos frente a un mundo evocado. Si bien hay algunos datos escondidos[43] que impiden al lector, en este momento inicial del relato, conocer exactamente la experiencia que se trata de reconstruir, éste intuye claramente que, cualquiera que sea el contexto, se trata de algo sucedido en el pasado del perso-



naje. En efecto, poco a poco el lector irá descubriendo que se trata de una experiencia clave con la que Eloy se transforma en un perseguido por la justicia. La descripción sigue con una nueva referencia a aquel salto por la ventana, carabina en mano, y en una actitud ambigua de coraje y miedo, para encontrarnos en la línea 28 del fragmento con: "Porque siempre se enredaba en alguna parte, en el postigo, en los zapatos del viejo, viejo desgraciado tan cobarde, se afligía corriendo bajo los árboles,..." (E, p. 10), referencia que guarda relación con un recuerdo más reciente. Se trata del viejo que Eloy encuentra, con la mujer y el niño, en la cabaña donde se refugia. Ahora bien, la cobardía de ese viejo lo hace pensar en el llanto de un niño, y esto, a su vez, en su propio niño, el Toño: "cuando él, en las madrugadas estaba limpiando, precisamente, la carabina y se bajaba de la cama y se metía bajo ella y arrastraba el bolsón con las balas y bostezando, bostezando de sueño el pobrecito, desparramaba las balas en el suelo ..." (p. 10). Hemos regresado al nivel de lo evocado, si bien el recuerdo de esa escena de ternura primitiva no coincide, dentro del pasado, con la experiencia del salto por la ventana que se recordaba anteriormente. O sea que los recuerdos pueden ser más o menos lejanos, o más o menos próximos como bien lo aclaran gráficamente René Jara y Fernando Moreno.[44] Esta última evocación revela, finalmente, la condición actual del personaje: "porque ahora mismo, se hubiera sentido más seguro si los hubiera tenido a su lado,

durmiendo ahí, en la cama, tal vez llorando de miedo y mirándolo a él sentado en el suelo, fumando en las tinieblas, atisbando por la noche por la ventana abierta" (E, p. 11), donde también podemos apreciar el desplazamiento de la perspectiva del narrador básico que de una descripción omnisciente (el sentimiento de seguridad es algo subjetivo), pasa a convertirse en el simple ojo de la cámara (descripción objetiva) que muestra a Eloy en la cabaña donde se esconde. El fragmento se cierra, pues, con un regreso al plano del acoso que vive el personaje. Entre los dos puntos, el comienzo y el final del fragmento, que aluden a la condición de acoso del protagonista, queda lo evocado. Sigamos nuestras observaciones prescindiendo de mayores detalles, puesto que está bastante claro lo que queremos decir.

Fragmento 2: Estamos en el plano evocado. Dentro de éste, no contemplamos a Eloy, como lo vemos en el fragmento anterior, mirando en la medianoche por la ventana, sino que conocemos lo que sucedió antes dentro de la cabaña. Ahora sí sabemos que con él estaban un viejo -cuya cobardía ha sido recordada antes-, una mujer y un niño.

Fragmento 3: La omnisciencia absoluta que posee el narrador básico permite, al iniciarse esta parte, que el relato se dé desde la perspectiva de un personaje secundario, en este caso la mujer de la cabaña. Es ella quien sirve aquí de médium entre el lector y el personaje principal de la novela. En efecto, si bien el relato está allí expresado con la apariencia tradicional de la tercera per-

sona, el juicio valorativo sobre Eloy viene dado directamente por el flujo de la conciencia de esa mujer: "Ella tampoco lo sabía, ignoraba quién era él, pero presentía que era un perseguido y un solitario por ese olor a viento de las sierras que traía su ropa gastada, su miserable sombrero humilde e insolente... pensaba y se imaginaba el olor de la manta colgada en el patio, entre la neblina ahora y después bajo la luna y ese olor a sangre, esos sudores los dejó alguien que pasó por ella, por esa manta..." (E, p. 13). En la línea 15 del fragmento se inicia el texto de una posible conversación entre quien reporta la ultimada de Eloy, y el superior a quien este hecho es reportado. Dentro del relato, en verdad, éste es un trozo ambivalente ya que puede ser por una parte un presentimiento que se da actualizado en la conciencia de la mujer (personaje-testigo), o, por otra, la omnisciencia absoluta del narrador básico que se transparenta aquí en el discurso de la mujer. La línea 27 no deja duda de que regresamos directamente a los pensamientos de ella: "Suspiró, mirando sus ojos cansados y enormes, vivos, hirientes y codiciosos. Lo había odiado desde un principio, porque él la miraba con descaro y con cinismo ..." (E, p. 14), pero en la línea 38 nuevamente encontramos un juicio que ya queda como imposible en la mente de esta mujer. Ocurre allí un salto rápido en que se impone la perspectiva del narrador básico, omnisciente, a través de la cual nos parece escuchar más bien la opinión propia de Eloy sobre sí mismo: "y donde había odio y fuerza él podía

luchar y, por tanto, esperar" (p. 14). El narrador omnisciente continuará, después de esto, con la descripción del temor que siente ese personaje secundario ante la presencia de Eloy. Puesto que el espacio del acontecer aquí es la cabaña, la narración se mueve, como en el fragmento anterior, dentro del plano evocado.

Como puede verse, algunos fragmentos del relato (como es el caso de los dos anteriores) se mueven exclusivamente dentro del plano reconstruído por la mente de Eloy, en tanto que otros se limitan a su condición de hombre acosado. Sin embargo, la característica predominante en la novela es el salto del foco narrativo entre los dos niveles descritos. La labor reconstructora de la memoria aparece revelada en F 5:

> Él aspiraba con ansias el cigarrillo, miraba los pobres muebles y deseaba estar solo para traginar (sic) un poco por esa triste y estrecha vida, abriendo los íntimos cajones, la vieja arca, demasiado señorial y cuidada, demasiado donosa y espléndida para esa miseria, los vestidos de antiguos veranos colgados en clavos, las imágenes de calendarios ya desvanecidos, cuando cumplía condena en Casablanca o estaba fugado en la frontera, por el lado argentino, cuando estuvo tan enfermo y echaba sangre por la orina. (E, p. 16)

Aquí, efectivamente, nosotros hemos subrayado lo que consideramos ser el factor determinante de la función que asume la conciencia del personaje principal, al lanzarse ésta a una reconstrucción espacial-temporal de una existencia que, si bien se da sólo evocada, representa la salvación momentánea de un hombre que ve llegado su final. Como bien anota Georges Poulet,

> Contre cette angoisse il n'y a qu'un recours: se donner l'assurance d'une survie, croire qu'au delà on pourra se retrouver... Car s'il n'est pas possible de rompre en avant l'enceinte de la mort, n'est-il pas possible de le faire en arrière? Si nous sommes toujours en deçà de notre mort à venir, ne sommes-nous pas toujours au delà d'une mort déjà venue, d'une mort derrière laquelle il y a notre vie passée? N'y a-t-il donc pas un acte par lequel on puisse en deçà de soi se retrouver et retrouver le fondement de son existence?[45]

Lo que dice el crítico francés, al hablar del tiempo proustiano, es aplicable en gran medida al ejercicio elaborado por la conciencia de Eloy, en su angustioso afán por reconquistar su vida. El plano evocado demuestra que la memoria de Eloy no reconstruye esa vida en su totalidad, sino que, en su carácter excluyente, rehace sólo algunos momentos de ella. Pero son recuerdos que momentáneamente salvan al personaje, restituyéndolo a la vida.

Podemos decir entonces que en Eloy, tal como en Sesenta muertos en la escalera, la narración queda determinada por una estructura dinámica cuyo recurso básico es el montaje. Sin embargo, diferente al caso de la novela anterior, en Eloy este montaje no fusiona las diferentes partes de un collage sino que responde esencialmente al movimiento impuesto por la conciencia del personaje narrado. Se trata aquí de un desplazamiento estructural interno, que va entrelazando los dos planos descubiertos en el relato, reduciendo cada vez más el posible límite entre ellos. Veámoslo, por ejemplo, en F 25: "Cargó con sosiego y seguridad la carabina, apretaba sus manos en ella, con tranquilidad y costumbre y confianza, como cuando le ponía los calzonci-

llos al Toño..." (E, p. 64). Como se puede notar, el fragmento se abre dentro del plano del acoso, donde está Eloy en actitud defensiva. Pero muy rápidamente el sintagma de noción temporal "como cuando" ordena un desplazamiento al nivel de las evocaciones. Se nos olvida momentáneamente la condición actual del personaje, y lo vemos en una escena familiar, con su mujer y su hijo. El recuerdo de los ojos del Toño hace que Eloy asocie las transformaciones físicas del hombre con el sufrimiento, y esto, a su vez, permite la introducción del mismo sintagma temporal con lo que, dentro del pasado, hay un nuevo desplazamiento: "como cuando el Toño tenía fiebre y tú ponías tu mano en su frente, en su pecho y cogías su manita y estrujabas y pensabas que se iba a morir" (p. 64). El relato se concentra entonces en la angustia que pasaron él y la Rosa con esa experiencia que, más que otra cosa, le produjo miedo. Ahora bien, el recuerdo de este miedo ordena en la mente del personaje otro recuerdo: "como cuando Miranda, el cabo Miranda, sin siquiera sentarse a su lado, ni menos sacarse la gorra y sacudir con ella el banco y dejarla en el suelo para darte confianza, sin siquiera decirte buenas noches, Eloy, o buenas noches, bandido o colega mío o compadre, te agarrotó la mano enguantada sobre el hombro y te dijo insolente y provocativo: Entonces, ¡vamos andando, Eloy!" (E, p. 65). Hemos pasado así al día aquel en que, apresado por el cabo, Eloy se desprende de él con una cuchillada, aunque es necesario decir que el dato sobre la cuchillada no viene dado inmediatamente, sino dos



páginas después. Ahora Eloy se pone a analizar su condición de bandido no tanto como puede entenderla él, sino como lo dicen la radio y el periódico, y en un gesto irónico se ríe del miedo que hoy representa él entre la gente. Esa risa, alegre y modesta, lo transporta a los tranquilos días de su vida como zapatero: "se reía con modestia, jubiloso y enfiestado, como cuando era un buen zapatero y todavía no vinieron los caballos trotando bajo la lluvia..." (p. 65). Estamos de esta manera en el punto límite del nivel evocado ya que, como lo indican los episodios claves, esta es la experiencia inicial dentro del pasado que reconstruye la memoria.

Hay, sin embargo, al llegar a este punto, un evidente caos en el ordenamiento de las ideas. En efecto, Eloy recuerda la casa donde trabajaba en ese momento, la iglesia cercana, y la lluvia. Recuerda también la llegada de los carabineros, y luego dice: "había alcanzado a terminar sin apuro los seis pares de botas y los zapatitos blancos que colgaban tras la puerta y que iluminaban imperceptiblemente la penumbra. Estaba sentado humilde, esperando a la Rosa o al Sangüesa o al Toño, que le había ido a buscar un paquete de cigarros al otro lado de la plaza..." (E, p. 66). Lo subrayado indica dónde está el caos de que hablamos, porque si se trata realmente de aquella noche en que Eloy mata al carabinero, ¿qué hacen aquí la Rosa, el Toño y el Sangüesa? No obstante, el lector puede aceptar esto como efecto directo de la angustia mental que empieza a marcarse más en el

personaje. El relato dentro del fragmento sigue. Ahora, en la página 67, se nos da finalmente la conclusión del episodio con el cabo Miranda, y, dentro de éste, un nuevo desplazamiento al mundo de las experiencias que se da en el preciso momento en que Eloy siente la mano sobre el hombro: "Él se agachó, como cuando estaba en el centro del baile y era delgado y frágil y desenredaba un vals lento o un tango ceñido..." (E, p. 67). Este dato añadido sirve para dar al lector un grado de acercamiento más al personaje. Viene luego la puñalada a la mano del cabo y a su propio hombro, su huída con el Toño hacia la casa, la fiebre, la separación de la Rosa y del niño. El fragmento termina así: "y él sentía sonar el viento y gotear la lluvia al otro lado de la pared, como goteaba ahora la neblina por las ramas de los árboles", con lo que se completa un recorrido perfecto pues el relato regresa al nivel de donde salió; o sea, al plano del acoso.

Creemos, con lo anterior, haber demostrado cómo funciona ese montaje interno en Eloy, el cual, como bien anota Mauricio Ostria González,

> ... Sugiere, convenientemente, el dinamismo incesante de la conciencia: el montaje de motivos permite representar, por ejemplo, la interacción continua entre procesos conscientes y procesos inconscientes, transformaciones, desplazamientos y matizaciones de recuerdos, así como apariciones súbitas e involuntarias de imágenes o, por el contrario, su desaparición.[46]

Nos interesa ahora ver cómo han quedado elaborados los tres puntos de vista que, como dijimos antes, deter-

minan en el último de los casos la estructura de todo relato. Dada la fragmentación del texto de Eloy será mejor referirnos al punto de vista del narrador tomando como ejemplo dos breves unidades sucesivas, F 9 y F 10, que permitirán, por su continuidad, un análisis más amplio:

> Miraba la llama azul y amarilla del anafe/y en su sombra veía la pollera encarnada que se alejaba apresurada entre los árboles./ Pude haber venido antes por aquí, suspiraba con rabia y presentimiento, he muerto a gente que no debí matar, por qué no vine cualquier día a este potrero y me comí a este viejito cobarde, llorando tan afligido ni se habría dado cuenta de que lo mataba. Buena hembra, pensaba con recelo y un poco de amargura y desaliento, reprochándose su mala suerte. Siempre tuve buena estrella, decía, moviendo la llave de anafe para apagarlo, siempre tuve buena suerte, ahora también la voy a tener, tengo que tenerla porque voy a seguir vivo./ Si vienen para matarme, compraré mi vida, arrancaré la muerte que me traen sus carabinas, la haré pedazos, pelearé con ellos, les arrebataré mi muerte, estaré vivo mientras sea capaz de defenderme, mientras desee estar vivo no puedo morir, si vienen para matarme van a tener una espantosa fiesta./ Podía estar aquí ella para verme, no me creerá tan malo, pensaba nerviosamente, con esperanza de que volviera./
>
> Cogió la taza y el tintineo del platillo y de la cuchara lo hizo ponerse alerta y lo rodeó una extraña claridad, un eco claro e indefenso, un eco, un grito, un ruido que deseaba,/está en la cocina, está cantando en la cocina, está lavando los platos, está en el baño, se está peinando, ahora va a entrar./ Arrastró la silla para romper ese miedo, ese deseo, ese recuerdo, se sirvió el café en silencio, y entonces, sentado en la mesa, había cogido la carabina y alargándola en el aire, había agarrado el cerrojo de la ventana con ella y la había abierto hasta atrás, y mientras bebía el café miraba la alta noche azul y negra y silenciosa. No sentía ruidos, sólo de vez en vez una lechuza rajaba un chillido en la copa de algún árbol y el viento se mecía suavemente y le traía un cargado perfume de violetas./ Por eso llorará melancólico el viejo, pensaba, oliendo las violetas, es un perfume que pone un poco triste y un poquito maricón./ No podría disparar con firmeza con ese olor insoportable refregándome el bigote./

> Sin embargo, después de todo, era un amable perfume, un perfume para estar descansado y sin preocupaciones, cuando no te rodean veinte agentes cargados de balas que quieren esconder en tu cuerpo./ (E, pp. 22-23)

Hemos separado con una rayita (/) las modalidades que creemos descubrir en la narración, a medida que avanzamos en su lectura.

F 9 se inicia con una descripción objetiva que revela la presencia de un narrador básico. Sin embargo, no cabe duda que después de la palabra "anafe" esta descripción entra totalmente en la subjetividad del personaje descrito puesto que es en su mente donde la sombra de la llama recrea la pollera de la mujer que hace algún rato abandonó la cabaña. Se trata entonces de una descripción omnisciente que, diferente a la omnisciencia tradicional, estará cada vez más al servicio de la conciencia del personaje narrado. A continuación, a partir de "Pude haber venido..." y hasta "voy a seguir vivo", nos encontramos ante expresiones de un monólogo interior indirecto,[47] pues el discurso del personaje viene acompañado de acotaciones explicativas del narrador básico: "suspiraba con rabia y presentimiento", "pensaba con recelo y un poco de amargura y desaliento", "decía, moviendo la llave del anafe para apagarlo". Sin estas aclaraciones estaríamos ante un monólogo interior directo,[48] como ocurre evidentemente entre "Si vienen para matarme..." y "una espantosa fiesta", donde ha desaparecido la presencia de un intermediario entre lector y personaje, aunque sólo momentáneamente pues, al final del fragmen-



to, lo sentimos nuevamente al leer "pensaba nerviosamente", con lo que volvemos a una forma indirecta del monólogo interior.

F 10, en sus líneas iniciales, nos descubre en forma más clara la clase de omnisciencia que posee el narrador básico. En efecto, como ha indicado Humphrey, se trata aquí de una descripción de autor omnisciente que tiene por objeto representar estados psíquicos del personaje. En este caso, Eloy, dentro de la cabaña, revuelve la taza de café, que está a punto de tomarse, con una cuchara. Ahora bien, ese ruido peculiar que produce el contacto de los dos objetos genera, en la mente del personaje, un recuerdo que lo transportará a un tiempo y espacio diferentes mediante el "eco" que una sensación actual impone en una pasada, y donde actúa efectivamente la propia voluntad: "un eco, un grito, un ruido que deseaba". A partir de esta última palabra el relato nos da una transcripción no intervenida del flujo de la conciencia de Eloy, aquello en que se hace concreto el eco anunciado: "está en la cocina, está cantando en la cocina... ahora va a entrar", evocación que parece tener por sujeto a Rosa, mujer de Eloy, en quien éste ahora piensa. Entre "Arrastró la silla..." y "perfume de violetas" tenemos una descripción omnisciente que si bien presenta tonos objetivos ("se sirvió el café en silencio, y entonces, sentado en la mesa,... y el viento se remecía suavemente...") es una objetividad enmarcada por toques de extremada interioridad. De esta forma, nos dice el

narrador, el personaje arrastra una silla "para romper ese miedo, ese deseo, ese recuerdo" -el de Rosa-, y al sentir el viento que sopla, éste "le traía un cargado perfume de violetas". Esta nueva sensación induce a Eloy a pensar en el llanto del viejo que estaba, con la mujer y el niño, en la cabaña donde ahora se refugia, con lo que tenemos un monólogo interior indirecto, pues hay la acotación del narrador básico: "pensaba oliendo las violetas", después del cual sí viene una expresión directa del monólogo: "No podría disparar con firmeza con ese olor insoportable refregándome el bigote". El "Sin embargo" que sigue, señala la interposición rápida del narrador omnisciente que quiere filtrar aquí los pensamientos de Eloy. El fragmento termina con una variación del monólogo indirecto, expresado aquí en la segunda persona, transparentado en el <u>alter ego</u> del personaje.

Lo anterior permite, por lo tanto, concluir que el punto de vista del narrador en <u>Eloy</u> se caracteriza por la presencia de diferentes modalidades combinadas: narración omnisciente objetiva, descripción omnisciente al servicio de una presentación más completa de la psíquis del personaje, monólogo interior -directo e indirecto- y, lo que revelaría el análisis de otros pasajes, soliloquios.[49] Es decir, todas las técnicas al servicio de lo que, en la novelística contemporánea, se denomina corriente de la conciencia:

Let us think of consciousness as being in the

> form of an iceberg -the whole iceberg and not just the relatively small surface portion. Stream-of-consciousness fiction is, to follow this comparison, greatly concerned with what lies below the surface. With such a concept of consciousness, we may define stream-of-consciouness fiction as a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the pre-speech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the character.[50]

Una vez más, pensemos en lo que el relato de Eloy trata de transmitir: la situación de acoso que sufre un hombre. Y bien, como hemos visto, este hombre, no pudiendo evadirse físicamente de tal condición, intenta hacerlo mentalmente merced al trabajo recreador de su memoria que si bien no llega a evocar la totalidad de una existencia, reconstruye momentos claves de ella y, sobre todo, transmite con efectividad la angustia que tales recuerdos conllevan. El punto de vista del narrador, por lo tanto, se adapta perfectamente a esa visión. O sea, que los rápidos cambios en el modo narrativo son resultado directo del dinamismo que caracteriza a la conciencia angustiada del protagonista. Es aquí donde está el valor del montaje empleado pues éste, al superponer los dos planos del relato, logra representar en la escritura los diferentes desplazamientos que ocurren en la mente del personaje. Se trata, como se ve, de un procedimiento formal adaptado muy bien al propósito que persigue el novelista.

Debido a que en Eloy la narración queda elaborada mediante un juego de planos paralelos, el del acoso y el evocado, el análisis del punto de vista temporal exige, en

principio, una diferencia entre los dos niveles. Podemos decir así que, el plano del acoso, básico en el relato, presenta una continuidad temporal fácilmente reconocible: al comenzar la novela se nos dice que "Es en la noche, hacia la media noche" (F 1), en F 11: "Debe ser la una de la madrugada", en F 17: "Serán las dos de la mañana", y en F 38: "Serán las cuatro de la mañana, a lo sumo las cinco o las seis". Es decir que ese tiempo se da expresado sucesivamente, y no pasaría de una duración aproximada de seis horas. Dentro del nivel recreado, está claro que el momento más alejado es aquel en que Eloy se convierte en un perseguido por la ley, al matar a un carabinero. Las otras experiencias evocadas están entre ese momento y el actual pero, como lo hicimos ver al referirnos a los episodios claves, no es posible hallar precisión cronológica en este nivel. En resumen, la relación orgánica que el montaje logra entre los dos planos de esta novela determina, a su vez, un tiempo en la narración captado o elaborado por el fluir de la conciencia de Eloy, cuya perspectiva -muchas veces filtrada en la voz de un narrador omnisciente- es la que mantiene en movimiento un relato que resulta miméticamente caótico.

Puesto que ya René Jara y Fernando Moreno han resumido gráficamente la relación temporal en Eloy (véase la nota 44), consideramos innecesario extendernos aquí sobre ese punto. Sí creemos conveniente advertir algo que aparentemente no ha sido percibido por algunos críticos, y es que



si bien el tiempo presente y el tiempo pasado prevalecen, respectivamente, en el plano del acoso y en el plano evocado, hay también en este relato una presencia significativa del futuro verbal que, a un nivel metafórico, explica el fuerte deseo de sobrevivir que tiene Eloy, al tiempo que intensifica su grado de angustia:

> si vienen para matarme, compraré mi vida, arrancaré la muerte que me traen en sus carabinas, la haré pedazos... (E, p. 22)

> Cuando vengan a buscarme y me traigan la muerte, me la irán a dejar a la casa, ahí me encontrarán y será mucho más difícil para ellos y mucho más seguro para mí. (E, p. 24)

> El sábado volveré, estoy seguro de que volveré el sábado a buscarla... (E, p. 31)

> Le compraré un vestido nuevo, mañana, después que duerma todo el día y tome un poco de vino para adquirir confianza y se me entibie la sangre, bajaré para el lado de la estación y le buscaré una bata bonita... (E, p. 59)

La transparencia advertida en el lenguaje o discurso del narrador con respecto al personaje narrado, determina a su vez una equivalencia en cuanto al nivel de la realidad en que se hallan los dos frente al relato. La lectura de la novela no solamente revela la angustia de una conciencia que se debate entre perecer o sobrevivir, sino que más importante aún, nos transmite una dimensión humana más completa del personaje sujeto de la narración. De esta manera, Carlos Droguett, en tanto que autor de una ficción, ha enmarcado la historia novelada en un nivel real-objetivo que aparece dado desde el exordio inicial:

> ...En los bolsillos de su ropa se encontraron las

> siguientes especies: un escapulario del Carmen, una medalla chica, un devocionario, un naipe chileno con pez castilla y jabón, dos pañuelos limpios, uno de color rosado y otro violeta, un portahojas "Gillete" y dos hojas para afeitarse, una peineta, un espejo chico, un cortaplumas de concha de perla, una caja de fósforos, un cordel y una caja de pomada para limpiar la carabina...

Estas palabras, tomadas tal vez del parte policial, o del informe periodístico sobre la muerte de Eloy, reducen a éste a la condición de simple hombre común, desmitificado, participante en las creencias y necesidades básicas que acompañan a los muchos otros seres que, con él, comparten la misma realidad. Al mismo tiempo, la serie de objetos enumerados constituye por sí sola una síntesis simbólica de los valores determinantes de esa existencia dentro de lo que corresponde llamar aquí su nivel real-histórico. Naturalmente, la realidad ficticia opera selectivamente y, así, la visión de mundo que nos entrega el relato descubre al personaje principalmente en su superstición, su sensualidad, su "machismo", su amor por la vida.

En verdad, la narración no llega a presentarnos un Eloy éticamente religioso. Lo que sí manifiesta abiertamente es su carácter fetichista, supersticioso. Esto se puede notar desde el comienzo: "le extraña que hayan venido tantos y piensa que eso mismo es de buen augurio" (E, p. 9). En el episodio de los noctámbulos Eloy descubre que el segundo hombre tiene un lunar en la cara, y esto le parece un mal signo: "... y aun podía ver que el hombre tenía un lunar grande, de mal agüero, un maligno lunar envenenado..."

(E, p. 36). Herido en una pierna, y precisamente cuando comienza a sentirse batido, descubre en esto un indicio de buena suerte: "Por eso es, pensó, por eso precisamente es, no podía dejar de ser, estoy herido para eso, para que no me maten, es la señal que siempre he tenido y que jamás me falló" (E, pp. 78-79). Mucho más tarde, hacia la madrugada, Eloy sigue encontrando en esos signos un poco de fuerza para defenderse: "Miró hacia el cielo y fue buen augurio verlo completamente cerrado y negro y rojizo" (E, p. 107). Es necesario decir que tal sentimiento se da aun en situaciones impregnadas de sensualismo donde, como en el episodio de Inés, podría excluirse la posibilidad de la desconfianza o el temor: "... y vió su cutis, impecable y violento, que bajaba por su garganta con fría provocación y amenaza, lleno de deseos y de veladas promesas y maldiciones y pases de brujas y naipes y alfileres y muñecos, un cutis insolente y fogoso que separaba tajante el cuerpo de ella de los deseos de él..." (E, p. 116).

El sensualismo de Eloy se da referido especialmente en relación con las mujeres que pasan por su vida, a quienes él impone su fuerza y deseos, como en el caso de Rosa, su mujer: "... él lo comprendía y se lo agradecía, la levantaba la palmatoria bastante como para que él pudiera tener toda la luz que le iluminara los pechos de la Rosa, su bonita cara tostada, sus ojos hundidos en las ojeras que te he hecho pacientemente, noche a noche, de tanto quererte y llamarte y meterte miedo, labrando mi amor como una tabli-



ta" (E, p. 11). La mujer de la cabaña tiene para Eloy una voz "lejanamente sexual", y despierta en él el deseo de poseerla. El episodio evocado en torno a Inés aparece absorbido por una atmósfera sensual que el discurso expresa claramente:

> Carne y vino son las mujeres, ellas son la vida en cierto modo, cuando las matas o las dejas, matas la vida, la calle, la ventana, se muere la vida con ellas, ellas la contienen y la desmenuzan y reparten y arreglan y peinan y despeinan, la hacen terrible y digna, aunque sean feas, no hay cuerpo de hembra feo, ni caderas horribles ni muslos que no echan un endemoniado calor y se llenen de ojos y de manos... (E, p. 117)

Pero conviene decir que esa sensualidad no se expresa solamente en cuanto a lo sexual implicado en la relación hombre-mujer sino que, también, ésta existe en la aprehensión del mundo para Eloy, a través de sus sentidos. El tacto: "... pasaba la mano despasiosamente por el cañón, acariciaba con suavidad, con una firme y casi hiriente suavidad, el cuerpo, la madera, la dura y tensa y firme y suave y salvaje madera de la carabina, como un pescuezo de caballo siempre apegado a sus manos..." (E, p. 9). El oído: "Recordaba el ruido de las cañas cuando las iba apartando con sus manos ..." (E, p. 114). El gusto: "Tenía frío y le habría gustado beber un poco de vino fuerte y grueso,..." (E, p. 28). La vista: "Miraba la llama azul y amarilla del anafe y en su sombra veía la pollera encarnada que se alejaba apresurada entre los árboles" (E, p. 22). Finalmente, el olfato, representado por el persistente olor de las violetas que llega a convertirse en otro leitmotiv. Esta fuerza apre-



hensiva de los sentidos queda marcada aun en el final mismo de la novela, en el instante exacto en que el personaje muere.

El "machismo" de Eloy se observa, por una parte, en su relación con la mujer, a quien mira como algo frágil, objeto de la fuerza masculina: "Toda la vida te quiero apartar y romper y atraer hacia mí decía, los hombres rompen mujeres para hacer hijos con ellas" (E, pp. 114-115); "... sólo vió el delantal ofertando sus pechos, tan blanco y planchado e indiferente y frío, que en seguida sintió el deseo de revolcarse en él para arrugarlo y deshacer ese equilibrio y esa tranqulidad y romper y mancillar esa blancura..." (E, pp. 115-116). No olvidemos, sin embargo, que detrás de esa imposición física, Eloy descubre un grado bastante significativo de ternura primitiva. Pero es, quizá, en el coraje mismo con que el personaje se defiende donde se ve mejor esta cualidad, es decir, en el sentido heróico que él encuentra en la muerte:

> ... querrán encerrarme por fin y cogerme vivo, pensó con recelo, pero cualquier cosa podría soportar, menos que lo cogieran vivo. Muerto, sí, asesinado, acribillado, la sangre tiene cierta dignidad, por eso es terrible, pensaba, cualquiera puede ganar una buena muerte, hay que trabajarla, hacerla, labrarla con balas, por lo menos con un cuchillo, dijo, apretando con ternura su carabina, una muerte así vale la pena... (E, p. 100)

Finalmente, todo lo anterior no hace sino reflejar el apego a la vida que siente el personaje, lo cual, al mismo tiempo, resume, como hemos visto, la angustia de una conciencia que se debate entre saberse cerca al final y no po-

der aceptarlo. Contrario a lo que muchos críticos afirman,[51] el relato sí nos da todo lo que pudiéramos necesitar para conocer la condición humana de Eloy y entender su tragedia. Que el novelista haya seleccionado un aspecto mínimo de la realidad histórica, no quita, sino que, por el contrario, añade valor significativo a la realidad ficticia que, por otra parte, no ha pretendido otra cosa distinta a revelar la crisis de un hombre en el momento más decisivo de su existencia.

D. EL COMPADRE

Droguett empezó a trabajar en El compadre[52] casi inmediatamente después de haber terminado de escribir Eloy. Es, según él, su obra más acabada, y su estructura indica claros puntos de contacto con la novela anterior. Efectivamente, así como en Eloy se descubren fácilmente dos planos narrativos, el presente y el evocado, es posible también, de manera semejante, hablar de dos niveles en El compadre: el presente y el pasado. Sin que sea nuestra intención hacer una comparación estricta entre estas dos obras, apuntaremos aquí los rasgos comunes más significativos. Nuestro análisis permitirá ver, sin embargo, que el relato de El compadre está escrito en un tono bastante diferente del descubierto en Eloy.

Ramón Neira, miserable obrero chileno, conoce un día el amor y se casa con Yola de quien tiene un hijo, Pedrito, llamado así en honor de Pedro Aguirre Cerda, Presi-

dente del país muy admirado por Ramón ya que veía en sus promesas la tabla de salvación para los pobres. Con la trágica muerte del "viejito negro" -como llama cariñosamente el protagonista al ex-presidente- desaparecen todas las esperanzas, y no queda para Ramón sino el consuelo del vino por medio del cual intenta evadirse del grotesco mundo que lo rodea. Despreciado y engañado por su propia mujer, deseando brutalmente a la mujer de otro, sin fe alguna en el futuro, mirando, en fin, su destino como el resultado de una gran injusticia, Ramón continuará existiendo en el sueño-pesadilla de su embriaguez, o en la soledad de su andamio. Una noche, tratando de encontrar un buen padrino para su hijo, quien a los ocho años sigue sin bautizar, se le ocurre la genialísima idea de establecer compadrazgo con una estatua de la iglesia del barrio, San Judas Tadeo, a quien, en cambio de ese servicio, él ofrece dejar de beber. La promesa no se cumple, y el desenlace final es la prolongación dolorosa del destino de Ramón, revelado en las propias palabras del santo.

Esta es, resumida en lo más esencial, la historia que se nos cuenta en El compadre. Como en el caso de Eloy, el relato no viene dado de una manera lineal sino que se presenta claramente dividido en dos niveles, el del momento actual donde encontramos al protagonista al comenzarse la narración, y otro que, como se descubre después, es transportado por la conciencia de Ramón desde el pasado. En El

compadre, estos dos planos del relato pueden ser representados gráficamente así:

C	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
PR	*						*	*
PE	*	*	*	*	*	*	*	*
pp.	15-42	43-51	52-63	64-89	90-124	125-143	144-178	179-204

C = capítulo; PR = presente del relato; PE = plano evocado.

Los límites del presente del relato pueden ser trazados fácilmente. En la mañana del día en que se inicia la historia, Ramón Neira trabaja, como de costumbre, sobre su andamio desde el cual domina la ciudad (C I). De pronto siente un fuerte deseo de beber, rabia de no poder hacerlo en ese mismo instante, y temor de caerse en cualquier momento de la altura en donde trabaja: "Un día me caeré volando sobre la multitud, pensaba él, sintiendo una sed abrasadora y golpeando con furia las tablas..." (EC, p. 15). Viene, a continuación, una descripción del narrador que sirve para aclarar el valor que tiene el vino para Ramón, quien ve en aquél una verdadera compañía: "... y se sonreía y estiraba los labios para sentir que el vino estaba siempre ahí, dentro, agazapado en su garganta, esperándolo" (p. 17). A partir de esta línea el nivel presente de la narración queda suspendido. Como en un juego de caja china, la conciencia del personaje se desplazará extensamente pasando de un recuerdo a otro hasta entroncar, al cabo de una interrupción que cubre 143 páginas (C VII), con la situación que ha



servido como punto de partida: "Pensando en todo eso era que había sentido aquellas violentas ansias de beber con que comienza esta historia..." (p. 160). Seguimos, pues, en la misma mañana; Ramón espera con ansias que sean las cuatro de la tarde para ver a Hortensia, pero es en vano pues ésta no aparece. Entre la una y las dos de la tarde baja del andamio y se va a beber un poco en el bar cercano. En la noche, embriagado, entra en la iglesia donde la madre lo encuentra dormido, abrazado al santo, la mañana siguiente. Este es el día del bautizo que tiene lugar según lo planeado (C VIII). Una nueva salida al bar, un paseo nocturno por la "zona roja" de la ciudad, regreso final a la casa donde hay una pequeña fiesta, y donde el Astudillo le informa que Rosario Sánchez está en la cárcel después de haber matado a Hortensia. La jornada concluye con una última visita a la iglesia, donde San Judas Tadeo le habla. Este es también el final de la novela.

Si el presente de la historia que se narra en El compadre dura sólo dos días, el pasado es un poco más ambicioso en su extensión temporal-espacial. Está representado por una serie de experiencias vividas por el protagonista, las cuales, al penetrar bruscamente el momento presente del relato, aportan enriquecimiento estructural a la novela, al mismo tiempo que nos dan una ampliación del mundo narrado. Los episodios o experiencias claves a este nivel son:

a. La Torre de Babel (C I):

Centrado en la cómica situación de dos gringos

que hablan una lengua extraña para Ramón, este episodio sirve de límite inicial entre los dos niveles. No hay indicación exacta de cuándo ocurre, pero está bien claro que corresponde al pasado, uno de esos frecuentes días en que él se dirige del andamio a la casa, en medio de la pesadez que deja el vino en sus sentidos: "vi vil sommeren igennem bringe en manedling udsendelse fra en af disse byer, bespreek uw passage en uw hotel door bermiddeling van uw reis bureau reserveer tijdig,..." (EC, p. 18). No hay duda que la impresión de confusión lingüística queda bastante bien lograda así por el autor, y que el episodio, de temprana aparición en el relato, insinúa simbólicamente un aislamiento comunicativo, drama básico en la existencia del personaje.

b. La muerte del "viejito negro", presidente del país (C I, C III, C IV, CV, C VI, C VII):

Ocurrida, con relación al presente, hace ocho años, esta experiencia es indudablemente una de las que más repercute en la vida de Ramón. En un mundo donde la felicidad es patrimonio de unos pocos, a los pobres no les queda sino la esperanza de una posible redención a manos de un gobierno más justo. De esta forma el "viejito negro"[53] representaba para él, como para muchos otros, la solución a muchos pesares. Con su muerte concluye tal posibilidad, y para los miserables queda sólo el irónico consuelo de saber que en su propia condición está su fuerza:

... nos va a hacer falta a los pobres, lo necesi-

> tábamos tanto, por eso se murió, para demostrarnos que podemos seguir vivos sin él, sin nadie, los pobres son siempre robustos, por eso nadie ha acabado con ellos, nadie ha logrado suprimirlos del todo. Tendremos que seguir despiertos, abandonados, miserables, siempre con hambre, siempre vistiendo ropas viejas, que son como ropas enfermas, siempre con necesidades, siempre llevando a nuestros hijos al cementerio y sacando otros nuevecitos del interior de nuestras hembras. Los pobres somos una fuerza, suspiró con un poco de pesadumbre y de presentimiento. (EC, p. 109)

Como se verá más adelante, este episodio tiene muchísimos ecos dentro del relato, donde, como sucede en otros casos, es repetidamente traído por el fluir de la conciencia del protagonista. Otro recuerdo ligado a éste es el de los funerales correspondientes (C IV, C V), donde Ramón ve a Yolanda por primera vez. Este dato, sin embargo, se revela en la narración mucho más tarde.

c. La muerte del "viejo", padre de Ramón (C I):

Con la forma, frecuente en Droguett, de un recuerdo dentro de otro, a partir de la experiencia anterior surge ésta que se refiere a la muerte del padre de Ramón que, como debemos suponer, es bastante anterior a la del "viejito negro". Sin que queden aclaradas las razones -se insinúa en algún momento una causa política-, el padre de Ramón es asesinado por la policía. El episodio se ve ampliado por la concurrencia de los momentos que siguieron a aquella tragedia: el velorio del "viejo", durante el cual la madre de Ramón le dispara al cabo Naranjo con su propio revólver; la huída que deben ellos emprender como consecuencia de tal acción; la posterior visita [illegible]io

donde, escondidos en una fosa vacía, ven a los carabineros que entierran al difunto; y, finalmente, el pasaje de humor negro en que el Astudillo, con aires de muerto andante, reclama al portero del cementerio las llaves para salir de aquel lugar.

d. La caída del andamio (C III, C IV, C V):

Este episodio hace referencia a un accidente sufrido por el protagonista mientras trabajaba en la construcción de un hotel, en la cordillera. Importante desde el punto de vista narrativo, la experiencia, como veremos más adelante, queda narrada en forma de ralentí, indicación clara del tratamiento que sufre el tiempo por parte del autor en esta novela. El lector, con relación al incidente, empieza a enterarse del sufrimiento de Ramón al verse engañado por su mujer. Ligado a este incidente tendremos, más tarde en el relato, el contrapunto narrativo que ofrece la presencia de la pareja recién casada, alojada en el mismo hotel donde yace enfermo Ramón.

e. Yola viene por primera vez al andamio (C IV, C V):

Ramón, en su afán por encontrar en los hechos indicaciones salvadoras (presentimientos semejantes a los que, en muchas ocasiones, tiene Eloy), considera un acto de buena suerte la aparición de Yolanda en su sitio de trabajo. El hecho ocurre cuatro meses después de muerto el "viejito negro", según la primera mención que hace Ramón del mismo:

-No lo olvide -le dijo-, el viejito negro le

> mandó hasta mí, hace cuatro meses que la estaba esperando, desde aquella tarde en que la vi en las gradas del palacio, ¿se acuerda?, cuando la siguieron unos pacos y usté estaba asustada con tanto caballo y tanta música y tantas flores, las coronas no dejaban caminar y la mamá se derrumbaba sobre ellas. (EC, p. 83)

U ocho meses, según una segunda indicación:

> -¡Hace ocho meses desde entonces! -le gritó para abajo, alzando demasiado la voz y se sintió abandonado y solo, sin fuerzas y sin deseos. (EC, p. 123)

Esta falta de precisión temporal deja, inicialmente, una duda. Efectivamente, si el "viejito negro" murió hace ocho años, y el encuentro de Ramón y la que será luego su mujer tiene lugar cuatro u ocho meses después, ¿cómo se explica que la edad de Pedrito sea, como se nos dice, de ocho años? Esta confusión, sin embargo, pasa a ser secundaria puesto que el lector, consciente de la agitación mental del personaje, la encuentra suficientemente justificada.

f. Accidente en un barco (C V):

El hecho es sorprendente en cuanto al grado de conocimiento que tenemos de Ramón. En realidad, hasta presentarse esta referencia, no conocíamos de él nada diferente a su acostumbrado oficio de carpintero. Ahora, inesperadamente, lo vemos de marinero en un barco a punto de naufragar:

> ... como aquella vez que fuimos a Caldera en la noche y hacía calor y estaba nublado y de repente se había puesto a llover con furia y todavía teníamos los naipes en la mano cuando una ola se metió violenta por la ventanilla y apagó con furia la lámpara y ya después teníamos el mar hasta la cintura y en él flotaban las cartas del naipe y yo trataba de nadar teniendo siempre el

> naipe en la mano y pensaba que eso era buena señal y alguien gritaba y decía que el piloto se había ahogado y sentí llorar a una mujer y me preguntaba que dónde diablos podía haber venido escondida, ... (EC, pp. 119-120)

La referencia es escueta, y no transciende del párrafo donde se narra. Lo mismo puede decirse del episodio de confusión lingüística, el primero en la enumeración hecha aquí.

g. En la iglesia, Ramón le habla a San Judas Tadeo (C VI, C VII):

Con relación al momento presente en el cual se abre el relato (C I), ésta es la experiencia más reciente del pasado evocado por el protagonista. Ramón entra a la pequeña capilla donde descubre la estatua del santo. Es entonces cuando se le ocurre la singular idea del compadrazgo: "... deseando que él le oyera, hablando en realidad para él, le dijo ¿por qué no quieres ser el padrino del Pedro? no tomaría más vino, te juro que no tomaré más vino si quieres recogerme al Pedro..." (EC, p. 148). Esta promesa le trae nuevas preocupaciones a Ramón, quien se siente incapaz de cumplirle su palabra al santo. Al pensar él en la pequeña fiesta de bautizo que quiere hacer para su hijo, el plano evocado del relato cede lugar al plano presente (C VIII), y el narrador omnisciente de la historia le revela al lector que lo anterior corresponde a una serie continua de recuerdos que acaba de tener el protagonista.

Estas experiencias claves, unidas a los agitados sueños de Ramón (pp. 72-76, 171-173, 180-186), y a las rápidas conversaciones nocturnas de los carreteros, escuchadas

por Ramón desde su lecho (pp. 113-116, 127-129), constituyen lo esencial del acontecer novelístico en El compadre. Hay otro nivel, el religioso o evangélico, representado en el drama de Cristo, al cual alude Ramón constantemente, pero éste corresponde más a las proyecciones metafóricas del relato.

Si comparamos esta novela con Eloy notamos, en primer lugar, que El compadre presenta una disposición más ordenada del texto narrado. Como ya lo hemos indicado, la novela está dividida en ocho capítulos de extensión diferente, cada uno encabezado por un epígrafe sacado de los Evangelios. Esta división no es del todo arbitraria pues, hasta llegar a C V, es posible notar un cambio de contenido entre el final de un capítulo y el comienzo del siguiente. La división entre C V y C VI, así como también entre C VI y C VII, queda menos justificada ya que la situación narrada realmente no cambia sino que se continúa. Con todo, el sentido de unidad en cada uno de ellos es reforzado por la presencia del epígrafe, que si bien no representa una síntesis del contenido del capítulo, queda relacionado en una u otra forma con el texto del mismo. Veámoslo rápidamente.

C I: "Y matarán a algunos de vosotros" (Lucas, 21:17), se relaciona con el asesinato del padre de Ramón (p. 23). C II: "Y tuvieron miedo" (Juan, 6:19), se refiere al temor que, según Ramón, debió causar la presencia de Jesús al aparecérsele por primera vez a unos humildes pescadores, que más tarde serían sus apóstoles (p. 48). C III: "Porque

siempre habrá pobres entre vosotros" (Mateo, 26:11), esta frase de Cristo a sus discípulos, en Betania, sintetiza el fatalismo que Ramón descubre en su propia condición social: "debe ser bonito para el rico saber... que siempre tiene que haber pobres para que gasten el sufrimiento que crece en el mundo" (EC, p. 52). C IV: "Yo soy la puerta" (Juan, 10:9), palabras de Jesús que adquieren un doble significado en el contexto de este capítulo. En primer lugar guardan relación con la situación inicial entre Ramón y Yolanda, en la cual ella se compara a sí misma a una "puerta" que él quiere abrir: "Quiere meterse en mí... tal vez quiere usté abrir una puerta, pues bien, yo no soy una puerta..." (EC, pp. 80-81). O también -lo cual es más significativo- se refiere a "la puerta" que necesitan los pobres para su redención, y que, según Ramón, es lo que representaba el "viejito negro". En otras palabras, "la puerta" es lo que en la sociedad separa al hombre pobre (infeliz) del hombre rico (feliz): "Es lo que quería el viejo, pensó, abrir las puertas, todas las puertas para que entren por ellas los pobres..." (EC, p. 81). C V: "Un hombre comilón y bebedor de vino, amigo de publicanos y de pecadores" (Mateo, 11:19), hace referencia a la imagen que Ramón tiene de Jesús, un hombre que "en las bodas de Canaán, debió beber un poquito más y perder la memoria y, aproximándose a María Magdalena,... sentarse a su lado y comenzar poniendo con suave firmeza su mano sobre las rodillas profesionales" (EC, pp. 102-103). C VI: "Estaban comiendo y bebiendo, casándose y dando en casamiento" (Mateo, 24:38),

tiene una referencia débil allí, pues la única relación posible es con el matrimonio de Ramón y Yolanda, recordado por el protagonista (p. 140). Finalmente, C VII: "Y el pueblo estaba mirando" (Lucas, 23:35), insinúa también una débil relación dentro del capítulo con la mención que hace Ramón sobre Jesús, "cuando bajaba de la montaña envuelto en sueños, gritos, en los dulces llantos de las multitudes..." (EC, p. 156). Además de producir un sentido de unidad a cada capítulo, los epígrafes actúan como indicadores externos de las posibles implicaciones metafóricas del relato, e intensifican al mismo tiempo el tono de historia evangélica buscado por el autor. La cita final, "Y todas esas cosas, principios de dolores" (Mateo, 24:8), es una síntesis del drama existencial de Ramón Neira, incapaz de poner fin a su sufrimiento.

Pero, sin duda, la diferencia que resalta más entre Eloy y El compadre es la distinta disposición de los dos planos de la narración en cada una de ellas. Mientras en Eloy el plano evocado penetra constantemente en el presente del relato, y hay un desplazamiento permanente entre los dos, a lo largo de la narración, en El compadre ocurre más bien una suspensión del presente que se aprovecha para intercalar las experiencias evocadas por el personaje. Recordemos cómo comienza la historia el narrador: "Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio, pues era carpintero, y trabajando estaba esa mañana cuando sintió unos violentos deseos de beber" (EC, p. 15). Luego de

esta apertura con evidente tono de parábola sigue la impresión que causa la ciudad, mirada desde arriba, desde el andamio donde está montado este hombre, y a continuación la expresión directa del temor que tiene él de caerse en cualquier momento de donde está trabajando. Todo esto lo encontramos en los dos primeros cortos párrafos de la novela. La narración prosigue dentro de un nivel vinculado al presente hasta llegar, poco más adelante, a una referencia que tiene lugar en el pasado, con lo cual hay un salto hacia atrás: "Unos pies descalzos pasaron a su lado chillando los diarios y una falda, tan pintada y tan bien planchada y tan bonita, se deslizó por sus ojos, por su garganta, junto al vino, la veía bien,..." (EC, p. 17). El lector se sumerge rápidamente en el grueso de la obra, se entera de las diferentes experiencias que han quedado fijas en la mente de Ramón, y cuando ingenuamente cree que todo marcha como era de esperarse, encuentra la voz del narrador quien, 143 páginas después, le aclara definitivamente la situación: "Pensando en todo eso era que había sentido aquellas violentas ansias de beber con que comienza esta historia..." (EC, p. 160). O sea, que todo lo narrado entre las páginas 17 y 160 pertenece a un pasado, remoto o inmediato, que invade la conciencia del personaje en un momento en que, dentro de la narración, queda suspendido su presente. Éste se reanudará a partir de entonces hasta su conclusión, sin que falten intromisiones que resultan claros ecos de lo que ha quedado más atrás. Esta suspensión, sin embargo, no sólo funciona

a nivel externo sino que, como en el caso de la caída del andamio, surge internamente en la narración. Tenemos que acudir a una cita extensa para que se vea lo que queremos decir:

> Cuando venía cayendo, caía lento como la nieve mirándolo todo, teniendo tiempo para alcanzar a mirarlo todo y el Rosendo se estaba riendo antes de que él se cayera y agarrara el martillo y sonaran las tablas quebrándose, y gritó el Astudillo, colega, hermano, no se mate, por Dios, Ramón, qué Diablos hace, estaba diciendo cuando ya venía él en el aire y el Rosario Sánchez, siempre con sombrero, siempre con su vestón oscuro y ahora también con su bufanda oscura y con anteojos ahumados lo miraba con fijeza o desconfianza y no estaba fumando. Sólo el Rosendo fumaba en la penumbra, derrumbado en un tronco, mirándome a mí y mirándola a usté que venía subiendo por el caminito, la veía muy bien porque la nieve estaba luminosa y el cielo claro y transparente, sin luz del sol, sin luna y sin estrellas sólo iluminado por el terrible reflejo de la nieve y usté gritó una palabra de cariño, de alerta, de adiós o de saludo, tu comida, aquí te traigo la comida, Ramón, y el Rosendo la seguía mirando y me miraba a mí, esperando que me cayera luego del andamio, incluso hubo un momento en que se alzó la manga del vestón para mirar el reloj y ver si el minuto fatal ya estaba cerca y entonces alzando usté, mamá, la pollera, puso el pie en la roca y yo comencé a volar en el viento y sentía el olor de la nieve y la risa del Rosendo y la Yolanda, que estaba asomada a la ventana, dió un grito, se había puesto pálida y bajó corriendo y llorando y el Rosendo se había puesto de pié para reir mejor,... se acercó a la Yolanda, le cogió las manos, nunca supe por qué se las cogió, como hacen los pacos cuando toman preso a alguien y le cruzan las muñecas con fierros y luego cuando yo me hundía blandamente en la nieve y no tenía dolor alguno... la Yolanda estaba junto a mis piernas, escarbando la nieve, no sabía yo qué buscaba... y estaría esperando que empezara a chillar como loco endemoniado, furioso y terrible, lleno de horror de morirme en medio de la nieve. (EC, pp. 55-57)

Al subrayar, hemos querido resaltar en el texto anterior los puntos intensificadores -iniciales, intermedios, y finales-

de ese accidente. Desde el presente donde se encuentra, Ramón recuerda su caída reciente como algo de duración prolongada, expresada muy bien por el imperfecto verbal, progresivo, que viene introducido por el adverbio temporal "cuando". La idea de dilatación temporal queda reforzada por el adjetivo "lento" que modifica al verbo y abre una comparación entre la caída de él y la de un elemento tan liviano como la nieve. Esa lentitud de la acción permite que el personaje tenga suficiente tiempo para ver lo que le rodea, recordar la risa de Rosendo, antes de comenzar a caer, y la llamada de atención del Astudillo, en el momento en que se cae. Siempre apoyado en el imperfecto del verbo, con idea progresiva, el personaje describe todo lo que puede ver en ese instante: capta la apariencia externa de Rosario Sánchez, y aún puede juzgar a aquél por su mirada; puede ver otra vez a Rosendo, y distinguir la figura y gritos de la madre que se acerca a su lugar de trabajo. Aunque en este momento el lector acepta la acción como actualizada, surge en el trozo narrativo una línea que la da como potencial. Efectivamente, Rosendo sigue allí mirándolo, esperando que se caiga. La temporalidad extendida de este hecho se intensifica con la acción de este testigo al mirar el reloj, "y ver si el minuto final ya estaba cerca". Como en una cámara cinematográfica que hubiera perdido y recobrado su movimiento, el personaje reinicia su caída. Ahora ve a su mujer y al amante de ésta agarrados de la mano, antes de que él, finalmente, hunda sus piernas en la nieve. El cuerpo ha tocado fon-

do, en una acción que físicamente habría tardado poquísimos segundos. Ese tratamiento del incidente en "cámara lenta", es claro indicador de la suspensión buscada por el autor.

La idea de suspensión temporal es reforzada estructuralmente en el relato por la forma en que se interrumpen los diferentes episodios. Es decir que no solamente ocurre la larga suspensión descubierta entre las páginas 17 y 160, cuando en la narración el nivel evocado desplaza al nivel presente, sino que también las experiencias evocadas se interrumpen unas a otras dentro de su propio plano. Así, por ejemplo, la referencia a la muerte del "viejito negro" es interrumpida por la referencia a la muerte del padre de Ramón. La caída de éste del andamio es a su vez interrumpida por la referencia a la muerte del "viejito negro". El recuerdo de la primera vez que Yolanda viene al andamio donde trabajaba Ramón, es interrumpido por el recuerdo de la primera vez que él la vio, en los funerales del Presidente. Los episodios suspendidos pueden quedar "pendientes" por una o varias páginas antes de ser retomados.

Pero si, por una parte, es posible hablar en este relato de un intento de suspensión o prolongación temporal, según los indicios descubiertos, por otra, es necesario aceptar que el efecto final producido por la lectura es el de una circularidad, lograda precisamente por la reiteración de los diferentes motivos. Un incidente como el viaje de Ramón en tren desde Quillota, junto con el Astudillo, el día que se muere el "viejito negro", es mencionado inicial-

mente en la página 18, y encontrado nuevamente por el lector en las páginas 60, 66, 85, 90 y 168. El día en que Ramón ve por primera vez a Yolanda, en los funerales del "viejito negro", es recordado en la página 78, y repetido luego en las páginas 83 y 105. El diálogo disidente entre él y su madre, frente a la muerte del Presidente, es suspendido en la página 23, para ser concluído en las páginas 41 y 42, teniendo un eco final en la página 170. La caída de Ramón del andamio, cuando trabajaba en la cordillera, se menciona inicialmente en la página 52, y se repite en las páginas 64, 69 y 91. En fin, el hecho de que el lector encuentre de nuevo al personaje, en la página 160, en las mismas circunstancias o condición de la primera página, es indicación evidente de cómo el tiempo de la narración se desplaza mediante un movimiento que bien puede considerarse circular.

Es precisamente mediante esta doble impresión de suspensión y circularidad en su relato como, al compararla con Eloy, El compadre enriquece el valor de su estructura mediante un grado mayor de musicalización narrativa,[54] que se apoya en la frecuencia rítmica de los motivos claves. Según W. Kayser, podemos definir musicalmente estos motivos como "una secuencia característica de sonidos que desde el principio apunta a un conjunto más elevado y vasto: el tema o la melodía".[55] Naturalmente, no pretendemos con esto hablar de un paralelo exacto entre los dos géneros. Como sucede al relacionar aspectos de la estructura narrativa con artes como la pintura o el cine, las diferencias implicadas

con relación a la música son muchas, siendo, sin duda, muy esencial la anotada por Melvin Friedman sobre tal fenómeno:

> There is no exact correspondence between the written word and the musical chord. While two words may never be pronounced at the same time without confusion, more than one musical note may be played or sung simultaneously and with equal loudness. Nor is there an exact literary equivalent of the counterpointing of two independent melodies. When the writer tries to counterpoint different themes, however rapidly he makes them interweave and overlap, they still have the quality of alternating successively rather than occurring at the same time. But he may hit upon certain devices which give a convincing illusion of the same effect.[56]

Con todo, más que de un efecto "igual", como señala este crítico, es posible referirse a efectos "semejantes" logrados por el novelista, según se ha dicho, con la frecuente recurrencia de motivos que rítmicamente van enmarcando la narración. Veamos los casos más sobresalientes en El compadre:

1. Repetición de motivos que forman el acontecer:

Las experiencias más significativas en la vida de Ramón no son recordadas y olvidadas luego, sino que, a manera de pequeños temas musicales, van reapareciendo a lo largo de la composición total, contribuyendo de esta manera a crear en la lectura un ritmo de movimiento circular. Este es el caso de la muerte del "viejito negro", reiterado en diferentes momentos del relato a partir del recuerdo inicial:

> ... y se acordaba suspirando de aquella lejana mañana en Quillota, cuando el viejito negro todavía estaba vivo, pero enfermo ya, acurrucado como un gusano en lo hondo del lecho suntuoso y él andaba trabajando en la línea y luego se nubló el día y se puso a ventear... (EC, p. 18)

> ... se quedaba dormido y soñaba con el viejito negro, que hacía ocho años dormía en el cementerio. (EC, p. 52)
>
> Es lo mismo, es siempre lo mismo, suspiraba, como cuando se había muerto el viejito negro y nos vinimos con el Astudillo en el tren y sonaban las botellas bajo el asiento... (EC, p. 60)
>
> -¡Qué era bueno el viejo! -le gritó lleno de ridículo-, ¡el viejito negro era muy bueno, si no se hubiera muerto habría podido ser mejor! (EC, p. 78)
>
> ... el viejo está muerto desde hace cuatro meses y ahora estoy contento, gracias, viejo, murmuraba, mirando la nuca que deseaba tanto besar,... (EC, p. 80)
>
> Con él se cayó del andamio aquella tarde, cuando hacía muchos años que el viejito negro se había muerto... (EC, p. 90)
>
> Ya lo habrán enterrado, pensó luego, con inquietud y una leve pena. Pobre viejo, pobre viejito, ya lo habrán enterrado, ya se fue para siempre, ¡adiós, viejo! (EC, p. 119)
>
> ... el Pedrito se reía mucho, lo sentía reir alegre desde que era más chico y recién se había muerto el viejito negro. (EC, p. 135)
>
> ... y pensando en eso se acordaba, pues, del viejito negro, se acordaba con alegría de él,... (EC, p. 164)
>
> Tenía una espantosa sed, como la mañana en que el viejo había muerto y estaba trabajando en el camino, cerca de la línea del tren y el Astudillo lo había llamado para advertirle que mirara hacia la radio. (EC, p. 168)

Si a estos ejemplos, que no son los únicos, agregamos los sueños-pesadillas en que el protagonista ve al difunto empujar afanosamente unos barriles de vino, debemos concluir que el efecto obtenido es comparable al de una nota principal o altisonante cuya repercusión se siente en el desplazamiento de la melodía.[57] Otro caso semejante es el

del motivo que hace referencia a su caída del andamio:

> ... como aquella vez en el invierno, cuando estaban construyendo el hotel en plena roca y tenía mucho frío y la tos no lo soltaba y la mamá iba cada mañana a llevarle la olla con el almuerzo y cuando llegaba a la obra el sol ya se había hundido entre los cerros, y entonces sí que se cayó del andamio y se quebró un brazo, ¿se acuerda, mama? (EC, p. 52)

> Aquella vez en la cordillera, la mama había llegado temblando junto a él, que estaba tendido en el suelo, acurrucado como perro, porque el dolor del vientre era un gancho prendido bajo las carnes... (EC, p. 64)

> Y cuando después del accidente había venido el doctor y él aguaitaba el jockey impermeable y los anteojos de aviador que salían del bolsillo del vestón y el doctor olía a brandy... (EC, p. 69)

> Con él se cayó del andamio aquella tarde, cuando hacía muchos años que el viejito negro se había muerto... (EC, p. 90)

Recuérdese, por otra parte, que este episodio tiene repercusiones especiales al relacionarse con el motivo insertado de la pareja de recién casados, en el hotel donde reposa Ramón. Reiteraciones semejantes, si bien en número menor, surgen también respecto a los funerales del "viejito negro", y la venida de Yolanda, por primera vez, al andamio.

2. Aportación rítmica del <u>leitmotiv</u>:

No hay duda de que la repetición periódica de una pequeña frase, un sintagma, o una palabra, además de convertirse en indicador temático es también principio organizador del ritmo interno del relato. Como anota Friedman:

> The leitmotiv is music's most consistent contribution to fiction. It seems peculiarly appropriate to literature, perhaps because it was originally a literary device which music took over for its own use -in the process of which it has undergone

> careful revision to satisfy the needs of music. Fiction has borrowed it back, retaining its altered form; it now appears as an ingenious and entirely new device.[58]

Creemos que en El compadre hay dos casos claros de leitmotiv que repercuten sonoramente en la lectura de la obra, y que tienen relación con el comportamiento físico-mental del personaje: su sed inagotable, y su temor constante de caerse del andamio. En ambos casos es posible hallar numerosos ejemplos. Veamos cómo se expresa lo primero:

> Sintiendo una sed abrasadora y golpeando con furia las tablas... Y cómo no voy a beber, vieja linda, vieja arrugadita, si lo único que nos queda a los pobres es la sed, la garganta para tus suspiros, para mis copitas. (EC, p. 15)

> Tenía sed y ese deseo era lo único que lo ataba a la tierra,... (EC, p. 44)

> -Está estupendo, tenía sed, mama -y se tendió de lado en la cama, que crujió. (EC, p. 98)

> Él mascaba sin ruido, bebía en silencio, tenía mucha sed, mucho calor, deseos de caminar hasta el canal... (EC, p. 135)

> Tenía sed y comprendía que si quería sacar el santo de ahí y transformarlo en padrino, tendría que prometerle alguna cosa, una palabra chusca para cazarlo... no sería bebedor y él tenía tanta sed. (EC, pp. 147-148)

> ... y él trabajaba en silencio, sin desear pensar que pasaba el tiempo, sintiendo mucha sed y pensando con temor y deseo sería bueno que viniera, sería bueno que viniera,... (EC, pp. 160-161)

> Tenía mucha sed, hacía mucho tiempo que no había tenido tanta sed como esa mañana y pensando en ello se acordaba, pues, del viejito negro,... (EC, p. 164)

> Tenía una espantosa sed, como la mañana en que el viejo había muerto y estaba trabajando en el camino,... (EC, p. 196)

El miedo que tiene Ramón de caerse en cualquier momento del andamio, aparece también expresado desde el momento inicial de la historia y se proyecta hasta el final de la misma:

> *Un día me caeré* volando sobre la multitud, pensaba él,... (EC, p. 15)
>
> *Cualquier día me caeré del andamio* sin darme cuenta,... (EC, p. 44)
>
> *Cualquier día me caeré del andamio* y todavía sonarán los gritos despavoridos de la gente... (EC, p. 47)
>
> ... tengo el vino y en él me enredo y me subo al andamio y *cualquier día me caigo de él* y llego lleno de escándalo a gritarle que me deje pasar para adentro,... (EC, p. 49)
>
> ... te subes al andamio y si piensas en ellos y no te agarras bien, *cualquier día me caigo de él*, mama, y el Rosendo y la Yolanda. (EC, p. 60)
>
> ... el vino es mi amistad, por él estoy vivo, *por él creo que hasta ahora no me he caído del andamio*. (EC, p. 98)
>
> *Si me caigo del andamio*, sería una buena solución para la Yolanda,... (EC, p. 102)
>
> Tal vez no la vea más, *tal vez me caiga una tarde del andamio*,... (EC, p. 161)
>
> -¡Presérvame, viejo, cúidame, viejo, *no dejes que me caiga al canal*! -decía adormilado. (EC, p. 177)
>
> -¡Compréndame, viejo, estoy tan solo, tan completamente solo -decía sollozando-, y el vino es todo lo que me queda y si lo dejo, *cualquier día me caigo del andamio*! (EC, p. 202)

Si bien algunas veces estos *leitmotiv* aparecen combinados: "... y él suspiraba con ansias y desconsuelo, mama, mama, *tengo mucha sed*, *tengo miedo de caerme del andamio*" (EC, p. 44), lo característico es que estos se presenten estratégi-

camente repartidos en el relato, con lo cual se logra consecuentemente un efecto rítmico que refuerza el sentido de movimiento circular ya mencionado.

3. Contrapunto narrativo:

Originado en la expresión musical punctum contra punctum,[59] este procedimiento de valor estructural tiene consecuencias directas en el movimiento orquestal de la historia que se narra. Sin embargo, es evidente que, por diferentes razones mecánicas, el "contrapunto" literario ofrece al autor limitaciones que el músico desconoce. Como bien señala Friedman: "Literary counterpoint is not, strictly speaking, the simultaneous presentation of a series of images or situations; variations in tenses is not the same thing as variation in scale forms and tonalities".[60] No obstante lo anterior, es posible que el lector de una novela determinada experimente, gracias al intento de su autor, una sensación de simultaneidad tonal comparable -aceptadas las diferencias- con la del oyente de una composición musical. Así como en música tal fenómeno tiene variaciones, en literatura éste se presenta de diferente manera, siendo uno de los casos más frecuentes el descubierto por Aldous Huxley, y que se refiere a la alternancia de situaciones en el acontecer novelístico:

> All you need is a sufficiency of characters and parallel, contrapuntal plots. While Jones is murdering a wife, Smith is wheeling the perambulator in the park. You alternate the themes. More interesting, the modulations and variations are also more difficult. A novelist modulates by reduplicating situations and characters. He

> shows several people falling in love, or dying, or praying in different ways -dissimilars solving the same problem. Or, vice versa, similar people confronted with dissimilar problems. In this way you can modulate through all the aspects of your theme, you can write variations in any number of different moods.[61]

Ciertamente en Eloy podemos hablar de un contrapunto establecido entre los dos planos del relato. Pero en El compadre tal fenómeno se da un poco más elaborado. En el capítulo V, al recordar nuevamente Ramón su caída del andamio, y la consecuente visita del médico, el doctor Tritini, el lector conoce la situación simultáneamente desde tres perspectivas diferentes: la del doctor, la del paciente, y la de un narrador que lo conoce todo y que, por lo mismo, puede penetrar fácilmente en la conciencia de los otros personajes para revelarla. Nuestra observación puede comenzar aquí: "... él [Ramón] estaba en el hospital y el vestón seguía colgado detrás de la ventana y la mama lo miraba en silencio y suspiraba y se acordaba de él..." (EC, pp. 90-91). La omnisciencia total del narrador le permite transcender la distancia real que media entre la madre de Ramón, lejos del hospital en ese momento, y el hospital mismo, donde penetramos para ver al paciente: "... y él tenía unas costillas quebradas y no sólo el brazo, como había dicho el Dr. Tritini cuando se agachó a examinarlo y él se dio cuenta de que el doctor olía a cherry y a cognac y a colonia y sintió repulsión y miedo..." (EC, p. 91). El lector continúa informándose de la situación mediante la voz-guía del narrador quien a continuación añade cómo toma

el doctor el brazo de Ramón, y cómo éste, al descubrir el reloj y la cadena del doctor piensa en su valor: "... y él calculaba esta cadena valdrá unos veinte mil pesos y este reloj y este vestón tan bonito de tweed o de lana escocesa o irlandesa o canadiense..." (p. 91). Ramón continúa juzgando a Tritini por su indumentaria hasta concluir que aquel debe ser un pederasta. A continuación interviene el narrador con una línea que describe externamente la sonrisa del médico, e inmediatamente el lector conoce lo que piensa el doctor de la situación, de manera directa: "... cómo diablos se fue a caer de las tablas... cómo mierda se atreven a llamarlo a uno para ver a este sucio obrero que por borracho e inservible se cae del andamio y no pude escuchar completa la canción que cantaba Mildred en la radio,..." (p. 91). Siguen algunas líneas en ese tono, surge de nuevo la voz del narrador quien describe al doctor quitándose los guantes, sentimos la opinión de Ramón sobre su propia suciedad, y en seguida la voz del doctor que reafirma el hecho al tiempo que trata de cantar un verso de la canción de Mildred. Cuando el doctor, mirando a Ramón en la cama, dice: "es una bella historia triste", esa afirmación no tiene nada que ver con el estado del paciente sino, evidentemente, con el texto de la canción que ha estado recordando. Como se ve, hay allí claramente distinguibles tres puntos desde los cuales se ha proyectado ese incidente.

En el mismo capítulo, pocas líneas más adelante, tiene lugar un caso contrapuntístico aún mejor logrado.

Ramón reposa herido en el hotel, donde se hospeda también una joven pareja en su luna de miel. El _cantus firmus_[62] -recuérdese que es sólo una analogía- está representado aquí por los quejidos y voces que da Ramón en su cuarto, con los que llama la atención de los jóvenes, especialmente de la novia quien no puede entregarse tranquilamente a su esposo. La otra línea, simultánea y paralela a la anterior, son la voces, y quejidos de la novia, en el cuarto vecino.

4. Ritmo interno de la prosa:

El comienzo mismo de _El compadre_, con su tono de parábola, o discurso evangélico, prepara auditivamente al lector quien poco a poco se sumerge en un texto cuyo ritmo interno se sale un poco de lo convencional, con una dirección extremada hacia lo poético. Este ritmo se apoya en el rápido fluir mental del personaje a quien, precisamente, vemos casi en todo momento desde adentro. Una forma frecuente de lograr este efecto es mediante las seriaciones, sindéticas o asindéticas. Como sabemos, esto ocurre al juntarse, en el discurso, elementos sintácticamente equivalentes (verbos, substantivos, adjetivos). Si entre éstos existe una conjunción estamos frente a lo que se llama una seriación sindética. He aquí un buen ejemplo:

> Mira su ventana, donde está colgado el vestón manchado de pintura _y_ sangre _y_ vino _y_ leche _y_ aguarrás _y_ agua de cubas _y_ un poco de cognac _y_ un olor a flores lejanas _y_ heladas. (EC, p. 90)

En este caso se trata de una seriación predominantemente substantiva donde resalta la copulativa _y_. Si leemos estas

líneas en voz alta descubriremos el efecto rítmico-poético logrado aquí por el autor. Otras veces, sin embargo, puede llegarse al mismo resultado por el fenómeno contrario, la seriación asindética: "las sonoras tablas, las frágiles, núbiles tablas llenas de sentimientos, de lamentos, de palabras suspirantes,..." (EC, p. 46). Aquí puede observarse cómo la ausencia de la conjunción crea un aceleramiento en el ritmo de la lectura. Aunque, de las dos, aparece más frecuentemente la primera, lo normal es una combinación:

> ... _y_ te piden que no las claves _y_ clávalas clávalas siémbrales doble fila de martillazos hasta que se queden quietas _y_ solas _y_ calladas apretadas en la pared _y_ tú respires, mirándolas, cansado, orgulloso _y_ satisfecho. (EC, p. 46)

También de valor rítmico es la frecuente aglutinación de la prosa, resultado de la representación que el autor intenta dar, en el discurso narrativo, a la acumulación de ideas en la mente del personaje ante determinado hecho. Así, por ejemplo, queda expresada la tribulación de Ramón frente a la prostitución de su mujer, al recordar él a Yolanda,

> ... antes de ponerse dura e insolente y elegante para salir al centro de la ciudad, al teatro, a las tiendas, a las peluquerías, para desaparecer dentro de otras manos, de otros abrazos, de otros besos, de otros deseos, para desaparecer sus piernas adoradas, sus pechos deseados durante tanto tiempo, dentro de otros gritos, de otros suspiros, de otros recuerdos y perfumes y dolores,... (EC, p. 167)

Finalmente, los epígrafes evangélicos con los cuales se abre cada uno de los ocho capítulos, y se cierra por último el relato, contribuyen sin duda a mantener vivo

el ritmo de discurso evangélico (ascendente, sostenido, descendente) que se descubre en la novela desde la primera línea.

5. Indicadores externos:

A todo lo anterior podemos agregar la constante referencia directa a la música en el relato, con lo cual se fija externamente la preocupación intencionada del autor. Estas indicaciones abundan en el texto. Cuando Ramón, en Quillota, se entera de la muerte del "viejito negro", en la radio oye "trozos de música, de música marcial y lustrosa" (EC, p. 18). Cuando, al llegar a casa, la madre le sirve vino, el narrador nos dice que: "Se lo bebía en silencio y se tendía de espaldas, suspirando, y sentía que retazos musicales de viento derivaban todavía por su frente..." (EC, p. 45). Cuando Ramón va a pagarle los tributos finales a su "viejito negro", descubre en la sala donde está el féretro a un corneta, y de su instrumento dice el narrador que: "se alzaba humilde la corneta, como un chorrito musical pobre y desamparado..." (EC, p. 67). Cuando el cabo Naranjo, muerto el padre de Ramón, viene al velorio de éste, el narrador dice que, al sentir aquél los llantos "parecía que estaban cantando en voz baja..." (EC, p. 24). Quedan, en caso de que esto fuera poco, la canción inglesa de Mildred, recordada por el doctor Tritini (p. 59); las canciones cantadas por Yolanda (p. 89), y por Rosendo (p. 194); el tango arrabalero que sale de la radio (p. 112); la canción del Astudillo (p. 185), etc., indicadores todos de la presencia

de este elemento en la obra. Ciertamente, sería falsa ilusión nuestra pretender que Droguett hubiese intentado escribir esta novela sobre el patrón de una sinfonía, una sonata, o una fuga. Descontadas las serias dificultades de tal intento en literatura, hasta donde sabemos Carlos Droguett no es musicólogo. Lo que sí es interesante, y que hasta el momento nadie ha hecho, es observar cómo el autor ha logrado, en la estructura narrativa de su novela, crear y darle al lector la impresión de un relato que se siente musical.

Sin duda es en este aspecto, así como en la distinta disposición del presente y el pasado del relato, donde El compadre y Eloy establecen sus más claras diferencias. Es evidente, sin embargo, que las semejanzas entre las dos obras son igualmente importantes. Si consideramos el punto de vista del narrador en El compadre notamos de inmediato que éste no está lejos del que pudimos ver en Eloy. Como lo hemos visto, el trozo inicial del relato viene dado por un narrador que, en típico tono de parábola, se dispone a contar una historia: "Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio, pues era carpintero,..." (EC, p. 15). La descripción continúa pero, al iniciarse el párrafo siguiente, el lector se encuentra con los pensamientos de Ramón que sufren la intervención del narrador ya descubierto: "Un día me caeré volando sobre la multitud, pensaba él, sintiendo una sed abrasadora..." (p. 15), con lo que ha pasado de la tercera persona al monólogo in-

terior indirecto. Sigue inmediatamente la reiteración de esa caída que el personaje presiente: "Tal vez vuele un poco antes de caer y la gente se rajará abajo,..." (p. 15) y que, como no presenta intervención del narrador, equivale a un monólogo interior directo. El trozo, finalmente, concluye con un soliloquio en que Neira se dirige a su madre: "Y cómo no voy a beber, vieja linda, vieja arrugadita,..." (p. 15). Como se ve, estos cambios en el modo narrativo definen a <u>El compadre</u>, lo mismo que a <u>Eloy</u>, como una novela de la corriente de la conciencia. Permítasenos transcribir un trozo completo para apreciar mejor esos cambios. Los números entre corchetes indican el punto donde éstos ocurren:

> [1] Mirándola en la puerta de la casa [Ramón mira a Yolanda], viéndola que lo miraba despreciativa y furiosa, [2] cuándo te caes, cuándo te caes del andamio, siete años que estoy esperando y tienes siempre tanta suerte, [3] Yola, Yola, cómo lo fuiste a olvidar tan luego, [4] él cogía la botella y se bebía otro vaso y cuando ya había bajado del andamio el Astudillo y se había ido también Rosario Sánchez, [5] raro el Rosario, tan callado, tan apagado y cogido siempre de una hembra tan blanca, tan luminosa, tan bonita y fiera y harto difícil, [6] el Rosario le hacía señas con la mano que ya se iba y ella le sonreía con toda la cara, una sonrisa relampagueante y corta que iluminaba las tablas y su pobre ropa, le sonreía tal vez demasiado, [7] no le gusta, no lo quiere, pensaba mirándola sonreir con elegancia, con insolencia, [8] se reía para adentro, se reía callada y pensativa, preparando una fiesta, alguna historia novelesca, [9] algún día me va a venir a buscar a mí, estoy seguro, tal vez le hable mañana le gritaré desde arriba alguna cosa, una palabra atrevida, le elogiaré las medias, tan borradas y transparentes, le diré alguna picardía al Rosario para que se enoje... No me gusta el Rosario, por qué andará la Hortensia con él?, hermosa mujer la Hortensia, estará madurando para alguno; algún rico, un elegante, [10] Yolanda, Yolanda, es mucho más hembra que tú, mucho más coqueta que tú, una co-



> quetería que dan el sufrimiento y las penas, aunque sean las de otro, Yolanda, por qué te fuiste, por qué te fuiste del andamio y te olvidaste de todo y todo esto es peligroso y tengo miedo, de tí, del Rosario, de la Hortensia, oh, Dios, qué solo me siento. [11] Comprendía que algo grande iba a ocurrir. [12] Mataré a la Yolanda tal vez, tal vez me cruce con dos puñales el Rosario. [13] Tenía miedo y sorpresa, se quedaba mirando con la boca abierta las ramas de los árboles, se agarraba a ellas, miraba el cielo azul, limpio, sin nubes y sin calor, estaba seguro de que algo iba a ocurrir, algo bueno, algo malo, algo que él no esperaba, que jamás arriba del andamio pensó que algún día tenía que ocurrir, [14] la tierra existe para que ocurran cosas, murmuraba, las tablas para que corran el sol, el viento, la sangre por ellas. [15] Se bebía el último trago de vino y se quedaba sentado en las tablas, colgadas las piernas que acariciaba y refrescaba el viento, mirando la mujer del Rosario Sánchez en la imaginación, se sonreía con ensoñación y esperanza y suspiraba. (EC, pp. 131-133)

Los números entre corchetes indican los siguientes cambios sufridos por el punto de vista desde el cual se narra: 1 = descripción omnisciente, en tercera persona. 2 = soliloquio de Ramón pues el destinatario implícito es Yolanda. 3 = línea de discurso transparente que indica cómo se reduce la distancia entre el narrador omnisciente y el personaje narrado. En efecto, es un soliloquio -Yola es el destinatario- dado en la mente de Ramón, que el lector conoce a través de la voz del narrador. 4 = descripción objetiva en tercera persona. 5 = monólogo interior directo de Ramón. 6 = descripción omnisciente. 7 = monólogo interior de Ramón, indirecto puesto que se halla allí la acotación del narrador: "pensaba...". 8 = descripción omnisciente. 9 = extenso monólogo interior directo de Ramón, abreviado un

poco por nosotros. 10 = soliloquio de Ramón, dirigido en la primera parte a Yolanda, y en la línea final a Dios. 11 = descripción omnisciente. 12 = monólogo directo de Ramón. 13 = descripción omnisciente. 14 = monólogo interior de Ramón, indirecto por la presencia de la acotación: "murmuraba". 15 = descripción omnisciente. No hay duda que con la presencia de las diferentes técnicas de la corriente de la conciencia, El compadre transmite con mayor efectividad la impresión de un lenguaje que se desplaza musicalmente, según lo hemos visto.

El hecho de que la historia de Ramón Neira sea contada por el narrador tiempo después de haberla conocido, justifica que entre las formas verbales usadas en la narración predomine el imperfecto, combinado con el pretérito: "Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio..." (p. 15); "El vino era una poza fresca y tibia... en su garganta" (p. 16); "Unos pies descalzos pasaron a su lado..." (p. 17); "... y se acordaba de aquella mañana en Quillota..." (p. 18), etc. Como en el caso de Eloy, conviene distinguir en El compadre lo que antes hemos llamado el tiempo de la narración dentro de cada uno de los dos planos del relato. El plano presente se caracteriza por una continuidad fácilmente advertida por el lector, a partir de la página 160, cuando descubrimos que lo anterior son evocaciones de Ramón: "Dieron las nueve de la mañana..." (p. 160); "... ya era más de mediodía..." (p. 163); "Y ahora, cuando dieron la una de la tarde..." (p. 167); "... el

sol, a las dos, era tenso y duro..." (p. 168); "... vio brillar la iglesita cerrada en medio de la noche..." (p. 176); "Al otro día la mamá lo encontró dormido..." (p. 178); "Debían ser las diez o las once de la mañana..." (p. 179); "Se vistió en silencio porque comprendía que le haría bien salir a caminar bajo la noche..." (p. 187). O sea que todos los acontecimientos en este plano, a partir del momento en que encontramos al protagonista al comienzo de la historia, tienen una duración de dos días. Dentro del plano evocado, sin embargo, no es posible encontrar una continuidad semejante en el tiempo de la narración. La muerte del "viejito negro" ocurre ocho años antes de ser recordada; la del padre de Ramón suponemos que ha ocurrido antes. Pero no hay precisión temporal allí. Los otros episodios, o elementos del acontecer, son relativamente de fácil localización; excepto el accidente en el barco (pp. 119-120), que no sabemos cuándo ocurre. Finalmente, el tiempo de la ficción, es decir el orden que guardan los acontecimientos narrados en la historia, es, como se ha visto, fragmentado por la suspensión del plano presente y la inclusión en éste del plano evocado.

Como en el caso de las dos novelas anteriores, El compadre nos habla de una realidad posible al nivel mismo de la realidad del narrador. Droguett confiesa que la anécdota del compadrazgo con el santo la escuchó él, por boca de un amigo, referida a un personaje que realmente vivió en los bajos fondos chilenos.[63] Que el santo, como



ocurre al final del relato, le hablara realmente o no a Ramón Neira, pudo estar ausente de la versión popular. En la realidad ficticia, sin embargo, adquiere una importante significación en cuanto que define el destino del personaje de manera fatalista. Ciertamente, hay otro nivel de realidad en el relato, y es el que surge de las proyecciones evangélicas. En el capítulo siguiente, al estudiar los contenidos temáticos de la novelística de Droguett, nos referiremos al significado de tal nivel. Por ahora bástenos con decir que éste representa el dato añadido con que el autor agranda las posibilidades del mundo que quiere narrar.

E. PATAS DE PERRO

Considerada por muchos como la más autobiográfica de las novelas de Droguett, Patas de perro[64] puede resumirse como el doloroso encuentro de dos soledades: la de Carlos, solterón jubilado, quien trata afanosamente de compensar el vacío que lo rodea, y la de Bobi, una criatura singular donde perfectamente se unen el cuerpo de un niño a unas hermosas patas de perro, condición anormal que consecuentemente lo margina de su familia y del resto de la sociedad. Movido, según confiesa él mismo, por una escena de cine barato que lo hace pensar en lo miserable de su propia situación, Carlos decide buscar una casa donde vivirá, espera él, con la mujer que estuvo a punto de convertirse en su compañera cuando la vida no le robaba aún sus mejores

años. Haciendo estas diligencias conoce a Bobi, y este encuentro cambia el proyecto inicial. Carlos y Bobi viven juntos durante un breve tiempo lleno de toda clase de tribulaciones aportadas por la condición del niño quien, finalmente incapaz de soportar las persecuciones de que es objeto, abandona un día a su protector para ampararse, suponemos, en la compañía de los perros, a quienes considera sus únicos amigos. Es entonces cuando la soledad de Carlos se hace más evidente, y la escritura se convierte así en un acto de exorcismo mediante el cual un hombre trata de liberarse del recuerdo que lo victimiza. De aquí que el narrador, Carlos mismo, aclara desde el comienzo del relato la paradójica motivación de su acto: "Escribo para olvidar, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma..." (PP, p. 17); "Estos son simples apuntes hilvanados para olvidar una terrible historia que no he podido destruir del todo..." (PP, p. 23). Resulta que en esta novela, como bien lo anota Jaime Concha, "la escritura misma es un ingrediente de la materia narrada. Así, tan importante o más que la historia del niño-perro es la peripecia del narrador: su voluntad de olvidar".[65] Como revela la lectura de la obra, más que olvidar a Bobi, Carlos logra rescatar su recuerdo. Su decisión de ordenar esos apuntes es entonces una manera de consolarse en el abandono en que se encuentra.

Nuevamente, como en el caso de Eloy y El compadre nos encontramos ante un acto de evocación, ya que si bien Carlos pudo haber iniciado sus apuntes al conocer a Bobi, o

poco después, la acción de "rescate" tiene lugar cuando han transcurrido ya diez meses desde la escapada definitiva del niño. Para entender mejor la forma como queda estructurada esta novela, se hace necesario ante todo indicar los diferentes puntos del acontecer en cada una de las doce secciones en que está dividido el relato.

Primera sección (pp. 17-21):

El narrador se presenta en medio de la gran soledad que lo rodea, y expresa su propósito de liberación mediante un acto de escritura. Rápidamente recuerda aquella mañana en que la madre de Bobi le dio el niño. Con mayor nostalgia aún, recuerda las botas con que intentó cubrir las piernas del pequeño, creyendo ayudarlo, y que éste rehusó considerándose ofendido. Este trozo puede considerarse una forma de análisis interno de la condición presente del narrador, y bien pudiera estar colocado al final del relato. El sentimiento de soledad expresado aquí por el narrador se reitera a lo largo del texto, hasta llegar al momento final de la narración.

Segunda sección (pp. 23-60):

a. Carlos recuerda cuando él y Bobi tomaban el autobús para ir a la feria.
b. Bobi narra parte de su propia historia (recuerda la forma como su padre mata a los dos perros que tenía en casa), y se muestra consciente de su condición.
c. Episodio de Bobi en la botica de Marmentini.
d. El padre de Bobi es herido en un desfile, y es hospita-

lizado. Al salir de allí decide pedir limosna en la calle, usando como excusa la anormalidad del niño.

e. Referencias personales de Carlos; episodio del cinematógrafo en la calle Franklin.

f. Conversación con el padre Escudero.

g. Encuentro de Carlos con la madre de Bobi y con éste.

h. Bobi narra cómo su padre traía pasteles a sus hermanos y a él carne cruda, y compara luego sus dos piernas a los dos brazos de una cruz.

i. Carlos cuenta cómo su novia (o la mujer con quien esperaba casarse) lo abandona al conocer su deseo de adoptar a Bobi.

j. Mención de Bobi sobre la violencia del profesor Bonilla.

Tercera sección (pp. 61-123):

a. Visita de la señorita Estefanía; nota posterior de Gándara obligándolos a desalojar la casa.

b. Conversación de Carlos con el Dr. Van Diest quien le dice que lo de Bobi no es operable.

c. Bonilla acusa a Bobi de ser resultado directo de la degeneración alcohólica del padre. Carlos consuela al niño aclarándole que, por el contrario, él es un ser singularmente perfecto.

d. Conversación de Carlos con Bonilla y con un condiscípulo de Bobi.

e. Bobi cuenta la manera como descubre que los perros no lo quieren; recuerda en particular el perro de la señorita Encarnación por cuya muerte fue castigado, y trata de

ver cierta bondad escondida en Bonilla.

f. Bobi es detenido en la cárcel por haber soltado a unos perros.

g. Visita a Puente Alto; escena de Bobi frente al enano.

h. Conversación con el teniente (revelación de un episodio violento en el pasado de Carlos).

Cuarta sección (pp. 125-147):

a. Encuentro y conversación de Carlos con Horacio el ciego, a través del cual nos enteramos de la condición personal de Horacio y del encuentro de éste con Bobi en el desfile de disfraces.

b. Preocupado, Carlos trata en vano de localizar a Bobi. Finalmente lo encuentra en la casa del teniente.

Quinta sección (pp. 149-170):

a. Curado de sus heridas, Bobi cuenta a Carlos los sucesos de esa mañana en la fiesta de la escuela. Habiendo sido atacado con un cuchillo por el profesor Bonilla, él, al defenderse, se convirtió por un momento en una verdadera fiera.

b. Bobi cuenta también sus visitas al mercado todos los sábados, adonde iba, obligado por su padre, a recoger pedazos de carne cruda que los vendedores le regalaban, y que él traía a casa para el consumo familiar.

Sexta sección (pp. 171-201):

a. Conversación de Carlos y Bobi con Gándara quien les ofrece una casa en la calle Lira, y les dice el proyecto que tienen los comunistas de usar al niño como emblema

en una manifestación.

b. Carlos y Bobi tratan de hallar un posible significado a la presencia de éste en el mundo.

c. Rápida referencia a un episodio en la niñez del padre Escudero.

d. Gándara los visita en la nueva casa.

e. Al cabo de frecuentes salidas, Bobi regresa a casa contento de haber empezado a ganar la amistad de los perros.

Séptima sección (pp. 203-216):

a. El teniente, considerando que Bobi es peligroso, se lo lleva al manicomio en condición de enfermo-detenido.

b. Conversación de Carlos con Gándara y con Horacio.

c. Bobi se escapa del manicomio.

Octava sección (pp. 217-244):

Esta parte de la novela constituye en sí misma un micro-relato, que comentaremos más adelante, representado por la intromisión aquí del cuento "El medio pollo",[66] escrito por Droguett en 1962.

Novena sección (pp. 245-257):

a. Nota laudatoria de Carlos sobre el perro.

b. El teniente viene en busca de Bobi pero éste ya ha salido.

Décima sección (pp. 259-273):

a. Visita de Carlos a Escudero; éste narra resumidamente su historia y trata de encontrar significado a la de Bobi.

b. Encuentro de Carlos y Horacio.

c. Desfile político, atacado por la policía, en que toman parte Bobi y Horacio.

Décima primera sección (pp. 275-307):

a. Cruz Meneses visita a Carlos para saber qué le ha pasado finalmente a Bobi.

b. Retorno momentáneo de Bobi a la casa.

c. Sermón dominical del padre Escudero.

d. Nueva mudanza, esta vez al barrio donde nació Bobi.

e. Bobi es llevado a la perrera.

Décima segunda sección (pp. 309-320):

a. Dato insertado sobre Urmeneta y Armijo.

b. Gándara los ayuda a salir de la perrera, y acuerdan mudarse por fin a Puente Alto, como antes lo habían pensado.

c. Bobi, temeroso de que lo tomen prisionero una vez más, abandona definitivamente a Carlos.

En el resumen anterior es posible distinguir los elementos de tres hilos diferentes en el acontecer: el que tiene que ver con la vida de Carlos antes de conocer a Bobi, el que se refiere a la vida del niño antes de conocer a su protector, y por último, el que sirve para conocer la experiencia de mutua compañía al vivir ellos juntos. En este sentido, el relato revela un orden bastante lineal dentro del último de los tres hilos mencionados. Los otros dos se dan repartidos sin organización aparente, como lo demuestra el resumen de la novela. Hay también, al lado de éstos, un

hilo adicional, formado por la vida de algunos personajes secundarios como Horacio y el padre Escudero, cuyas historias se convierten en material del relato. Con todo, el lector de Patas de perro más que enfrentarse a un texto donde "acontece" algo, está ante un acto de escritura donde se "recuerda" algo, y este principio justifica la aglutinación de los diferentes niveles en determinados momentos de la lectura. Como indica Jaime Concha, "... el libro está concebido más como escritura que como relato. No es ésta una distinción sutil ni fantástica. Las más de las veces no son las necesidades del relato las que gobiernan el inmenso caudal narrativo, sino la decisión de escribir del narrador, su impulso gráfico".[67] El narrador básico repite en diferentes ocasiones la idea de ser solamente el cronista de una historia, o el organizador de unos apuntes:

> Estos son simples apuntes hilvanados para olvidar una historia que no he podido destruir del todo... (PP, p. 23)
>
> ... si yo me hubiera levantado de la cama nada habría sabido, pues se habrá visto en estos apuntes que la información, la poca información que yo obtuve de la vida de Bobi fue obtenida de boca de otras personas más que de él mismo... (PP, p. 75)
>
> ... pero que si estos deshilvanados apuntes caen en sus manos, sepa que de algún modo ella es la principal culpable de todo lo que ocurrió después. (PP, p. 82)

La segunda idea reiterada por este narrador se refiere al acto liberador de esa escritura. Las secciones primera y última, enmarcadoras del relato, transcriben en sus primeras trece líneas la misma preocupación:

> _Escribo para olvidar_, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma, necesito descansar, necesito dormir, Dios sabe que hace diez meses que no duermo, aunque él tampoco dormía, bien lo recuerdo. No puedo dormir, no puedo olvidar, no puedo olvidarlo, sólo por eso escribo, para echarlo de mi memoria, para borrarlo de mi corazón tal vez después decida morirme o no vivir, porque él, su figura menuda y pálida con ese aspecto sucio del sufrimiento, era lo único que me ataba a esta silla, a este trozo de madera en que escribo, pero lo olvidaré, escribo para olvidarlo, sé que lo destruiré totalmente, como él me destruyó sólo con salir corriendo aquella tarde, aquella tarde del martes. (PP, p. 309)

Como se ve, excepto la especificación final: "aquella tarde del martes", el texto anterior es exactamente el de la página 17. Este movimiento circular logrado en el relato con tal repetición,[68] más que dar a la narración un sentido de empresa acabada, sirve para intensificar la condición actual del narrador a quien vemos debatirse en un propósito inalcanzable. Como lo indica el trozo que aparece a manera de exordio en la novela, Carlos no llega verdaderamente a liberarse de la angustia que le ha causado su encuentro con Bobi.

Si tanto en _Eloy_ como en _El compadre_ lo característico del punto de vista del narrador es la presencia de un narrador básico omnisciente, que cede el paso a la intervención directa de la conciencia del personaje narrado, sin entrar a formar parte de ese mundo, _Patas de perro_ presenta un caso más cercano a _Sesenta muertos_, en cuanto a que el narrador es testigo de la historia, pero que va realmente mucho más allá. En efecto, Carlos no solamente es un narrador-testigo, sino también personaje, y, como si fuera poco,

autor explícito[69] de esa historia que escribe para acompañar su soledad o, como diría él, para olvidarla y recobrar su tranquilidad. Sin embargo, si bien es cierto que la voz de Carlos prevalece en el relato, en algunos casos son otros personajes quienes se hacen cargo de la narración. De esta forma, si pensamos en la historia que se nos cuenta, en esta novela podemos resumir los casos principales así:

1. Carlos, narrador de su propia historia:

Ya hemos visto cómo, desde el primer momento, el relato nos revela a un narrador dispuesto a contarnos una historia, con el propósito de hallar en ese acto de exorcismo su liberación. Por consiguiente, antes que contarnos la historia de un niño-perro con los detalles de su abrumadora existencia, este narrador nos entrega su propia historia: la de un hombre que, para remediar su soledad, acoge a Bobi, vive y sufre con él durante breve tiempo las consecuencias de una existencia marginal, y, por último, abandonado por el niño, encontrándose en una soledad mayor a la anterior, busca su redención en la escritura. Esta es la primera verdad que conoce el lector de Patas de perro, y es, en resumidas cuentas, un nivel que engloba los otros posibles niveles del relato total que nos entrega la novela en sus 320 páginas:

> Estos son simples apuntes hilvanados para olvidar una terrible historia que no he podido destruir del todo, porque el sueño no me acompaña, el sueño se fue tras esa criatura en ese anochecer lluvioso y desde entonces sufro de insomnio, estoy flaco, muy flaco, tanto que Cruz Meneses me dice que cuando uno empieza a peinar canas debe cui-

> darse del cáncer que desea peinarlo a lo último, pero Cruz Meneses no sabe lo que habla, no tengo cáncer, sólo soledad, ni mucha ni poca, la que tenía antes de aparecer él en mi vida, la misma soledad, ni más ni menos, nunca fuí un exagerado y, si fuera cáncer, habría comenzado estos apuntes diciendo el día y la hora en que sentí los primeros alfilerazos en el vientre, pero a mí no me come el gusano todavía, sólo la soledad, la misma soledad de siempre, un poco más exacerbada, un poco más subrayada por su ausencia y por las circunstancias que la acompañaron. (PP, p. 23)

2. Carlos, narrador de la historia de Bobi:

Al narrar su propia historia, Carlos narra también la historia de Bobi, que consecuentemente corresponde a un nivel insertado en el nivel anterior. Aquí el conocimiento del narrador es relativo y, como lo confiesa él mismo, puesto en duda por los otros testigos: "... y ahora dicen algunos que yo me estoy volviendo loco y que el niño jamás existió" (PP, nota de introducción). Según indica nuestro resumen anterior de los diferentes elementos del acontecer, el relato comunica al lector un conocimiento de la vida de Bobi y Carlos, antes de conocerse ellos, así como de la vida que tuvieron en común durante algún tiempo. En cuanto a su propio pasado, el narrador se muestra seguro de los datos que nos entrega:

> Me empleé en el juzgado, estuve siete años copiando decretos, exhortos, diligencias, citaciones a viejos delincuentes, a viejas alcahuetes, a niñas pintarrajeadas apresuradamente por el susto, a adolescentes huesudos y altos que peinaban fieramente su cinismo y que se iban delgados y púdicos por las calles sombreadas del barrio estación, entregué notificaciones y compulsas... (PP, p. 45)

Carlos conoce los datos sobre el pasado de Bobi

gracias a otros testigos, o, como veremos más adelante, directamente del niño al convertirse éste en narrador de su propia historia. Donde el narrador básico se muestra más inseguro es con relación a puntos del acontecer más inmediato, es decir referentes al tiempo que vivió con Bobi. En su papel de narrador dentro de este segundo nivel, la voz de Carlos se torna algunas veces en el ojo de la cámara que tranquilamente se posa sobre un objeto, si bien prevalece en forma general su privilegio omnisciente. Un buen ejemplo se encuentra en la tercera sección del relato, cuando en la noche, al regresar los dos de Puente Alto donde ocurrió el grotesco encuentro con el enanito, Carlos sorprende a Bobi con una linterna en la mano, examinando sus piernas:

> Bobi inspeccionaba con frialdad, casi con fijeza técnica y anatómica, sus piernas, llevaba la vela desde la cintura hasta el pie, las sombras bailaban a su alrededor, pero él no se cuidaba de que había alguien más en la pieza y que lo miraba, dirigió la luz hacia el pie pequeño y abierto, pie que había caminado mucho, alegre y triste, apurado y soñador, asustado o seguro de sí, miró después el otro, los juntó, se pasó una mano por la pierna, la apretaba en ella como si quisiera deshacerla o acariciarla, su rostro estaba tenso, sus ojos fijos, casi severos, pero no desesperados, más bien ansiosos, miró su cintura, bajó la luz hasta la línea en que los dos cuerpos se juntaban e hinchó el pecho, abrió la boca, mostró los dientes, trató de estirar la boca, todo el rostro, empezó a aullar despacito, pero lo hacía mal, se rió poniéndose en pie de un salto, sin soltar la palmatoria, se acercó a mi cama con andar felino y se puso a ladrar con furia. (PP, p. 111)

Por el contrario, es su poder omnisciente lo que permite al narrador penetrar en la conciencia de algún per-

sonaje, como sucede en alguna ocasión con el teniente, para darle al lector un grado de conocimiento mayor sobre el comportamiento de aquél que, hasta entonces, externamente ha revelado muy poco:

> ... preguntaba el teniente y parecía estar diciendo: Yo sólo tengo los doctores que te han de ver, unos doctores mandados a hacer especialmente para tí, Bobi,... tenme confianza, yo soy un buen hombre, hasta de familia campesina, panteísta, amo el campo, el silencio, el canto de las ranas allá abajo, la suave brisa, la oscuridad, no tengas miedo, no te parezca que estas murallas, estas baldosas están llenas de miedo, si hasta tengo madre ... (PP, p. 208)

Es, en fin, esa facultad de conocimiento total de la historia que se ha propuesto escribir lo que permite a Carlos recrear situaciones diferentes para ordenar el relato.

3. Otros narradores:

No obstante, Carlos no es el único narrador que toma parte en esta historia puesto que también lo son, si bien en un tercer nivel: Bobi, Horacio el ciego, y el padre Escudero. Dentro del segundo nivel, donde Carlos es el narrador básico de una historia en la cual él aparece también como personaje, hay otro nivel insertado en cuanto a la persona que se encarga, en un momento determinado, de la narración. El primer ejemplo aparece en la segunda sección del relato, cuando Bobi toma la palabra:

> Cuando nací y empecé a caminar, mi padre se deshizo de los dos perros, uno, el Rial amaneció envenenado, hinchado y como amoratado o verdoso, como si lo hubieran pintado por fuera malamente, la lengua enorme que no hubiera podido caber en el hocico si él resucitaba. Al Guaina lo mató a patadas, ... Cuando el Guaina estuvo bien muerto, salieron mis hermanos Augusto y Chepo y lo cogieron en si-

> lencio y, como yo estaba pálido y asustado para olvidarme un poco me acerqué a ellos y quise coger el hocico del perro para ayudarlos, pero el Augusto me empujó, me empujó firme hasta la pared, y así se fueron sin hablar por la calle, arrastrando al perro como un saco un poco reventado y Ramón los miraba. (PP, pp. 24-25)

Algo semejante sucede cuando Bobi narra los acontecimientos en la fiesta escolar, donde es herido por Bonilla (pp. 153-160), o cuando él le cuenta a Carlos los detalles de sus visitas al matadero en busca de carne, y la actitud de sus padres y hermanos ante este hecho (pp. 164-170). Son estos resúmenes presentados por el niño mismo los que permiten a Carlos, narrador-personaje, formarse un conocimiento más completo sobre su protegido. Si bien muchas veces el narrador básico relata desde su punto de vista situaciones o episodios que le han sido previamente contados a él, no cabe duda que, en ocasiones como las indicadas aquí, este narrador básico cede su lugar a una segunda voz que, a su vez, se hace cargo de continuar con el relato.

Así como el propio Bobi se encarga de relatar parte de su historia, Horacio el ciego, llegado el momento, también lo hace:

> Me preguntó [Bobi] si era muy duro ser ciego. No, le contesté, no es duro, el mundo del ciego es un mundo cabal, completamente cerrado, pero también completamente abierto, no tenemos amarras, estamos completamente liberados. Reflexione usted un poco ahora, los ojos no sirven sino para tropezar, son un arma para herir más bien,... Es un mal tipo el ojo, le dije, a nosotros no nos hace falta, desde luego, son hermosos, insolentemente hermosos, pero en esa belleza está su perversidad, la conocen y se sirven de ella, un mundo de ciegos sería un mundo de paz porque lo que te hace odiar a la gente es que puedes mirarla a tu gusto, mirarla toda, su

> cuerpo, su alma, ellas hacen lo mismo, te miran, te odian. ¿No lo crees tú?, le pregunté. (PP, p. 130)

Esta, naturalmente, es una conversación que Horacio ha tenido previamente con el niño, sobre la cual pone al corriente ahora a Carlos y, por consiguiente, al lector. Con este procedimiento convencional el narrador-personaje supera la limitación de conocimiento dentro del mundo que narra.

En tanto que personaje, al igual que Bobi y Horacio, el padre Escudero contribuye también al enriquecimiento cognoscitivo del mundo ficticio con el agregado de su propia historia:

> Mira, me dijo, yo salgo de una familia de campesinos, campesinos mis abuelos y bisabuelos, campesinos y primos mis padres, me crié desde chico en el campo, en el campo desnudo del invierno, en plena cordillera, hacia el lado argentino, endureciéndome con ese viento duro, enfriando mi ascua, tú, yo, ellos, son ascuas, con el agua de nieve, un día, cuatro años cuando más, me caí en el río, en el río flotaban pedazos de hielo, flotaba yo, un trocito de hielo campesino, llorando, echando una vaharada miedosa cuando me sacaron cuadras más abajo. (PP, pp. 259-260)

4. <u>Narraciones enmarcadas</u>:

Pero Escudero, diferente a los otros personajes que se narran a ellos mismos, se convierte también en <u>narrador hagiográfico</u> al tratar simbólicamente de referirse a la condición del niño-perro con el ejemplo de las historias de San Agustín y San Francisco:

> Francisco había llevado una vida regalada y rica, una trasnochada vida de ocioso superfluo y millonario, si lo buscabas en la noche no tenías que preguntar su dirección, el sitio exacto en que reposaba, aunque no reposara nunca, las luces de la fiesta, el bullicio de la chingana y la orgía,

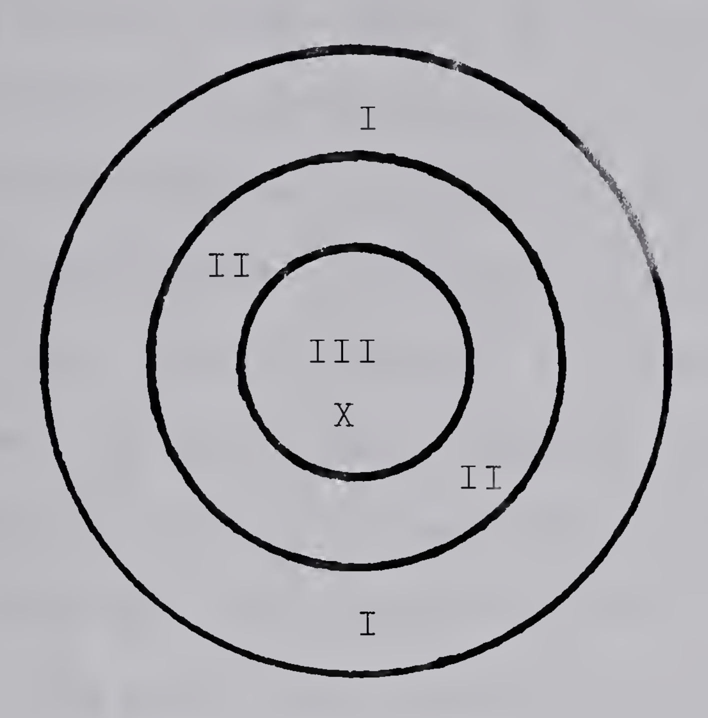
> llevaban al compinche al cómplice al cliente al amigo al enemigo derechamente a Francisco, al cuerpo de Francisco, y de repente, tras una fiebre de médicos, viene la locura, la salvaje celeste irreversible locura, acción de santo o de poeta, renuncia al lujo a la joya al manjar al vestido se queda desnudo prácticamente,... (PP, p. 295)

Si se tiene en cuenta que lo narrado por Escudero no pertenece al mundo que forman Carlos, Bobi, ni Escudero mismo en calidad de personaje, estamos frente a lo que Martínez Bonati denomina un nuevo discurso mimético o, más claramente, una narración enmarcada:

> Si un discurso mimético de personaje adquiere, por su extensión y contenido, el carácter de narración, la estructura de la obra se duplica (como en la llamada "narración enmarcada"), y puede multiplicarse indefinidamente (como en las narraciones de personajes de Las mil y una noches), trasladándose cada vez la base narrativa (con sus propiedades estructurales) al nuevo discurso mimético.[70]

En efecto, en este juego de caja china hay una clara situación narrativa que funciona sola, independiente de aquélla que la contiene: Escudero es el narrador, y San Francisco es el personaje narrado. Debemos hacer una consideración semejante frente a "la historia del medio pollo", pues es claro que su inclusión en el texto novelístico implica una muda evidente del narrador en cuanto a la realidad narrada. Carlos pasa a ser el narrador básico de otra situación narrativa impuesta por el contenido del cuento que, por su autosuficiencia estructural consideramos aquí un micro-relato con relación al relato mayor, o macro-relato, que obviamente es Patas de perro. Puesto que estas narraciones "enmarcadas" constituyen mudas del narrador, podemos considerarlas un

punto X incluído en el tercer nivel. Todo lo anterior puede resumirse entonces con el siguiente gráfico:



I = primer nivel : un hombre escribe una historia para liberarse.

II = segundo nivel: el hombre que escribe esa historia, narrador básico de ella, forma parte del mundo narrado.

III = tercer nivel : Bobi, Horacio, y Escudero, personajes narrados, son a su vez narradores en la historia. Aquí podemos incluir también al niño condiscípulo de Bobi y al teniente.

X : narraciones "enmarcadas" (hagiografía, Escudero=narrador; micro-relato, Carlos=narrador). Un nivel distinto de realidad, y los narradores no forman parte de la historia que narran.

Lo anterior demuestra que en esta novela, diferen-

te a como lo han hecho algunos críticos, el punto de vista del narrador no puede ser reducido a una sola fórmula,[71] y el hecho de que el narrador básico de la historia sea un personaje dentro de ella constituye un problema capital. Como narrador-personaje, la perspectiva de Carlos es limitada o, dicho de otra manera, "completa" en cuanto a lo que a él mismo se refiere, pero "parcial" en lo relacionado con otros personajes. La solución, entonces, para el narrador básico, es permitir que la voz de otros personajes llene ese vacío con el aporte de sus propias experiencias. Ahora bien, como por otra parte ese narrador-personaje es igualmente autor de la historia, su posición se torna verdaderamente ambigua. Cambiando de perspectiva de un punto a otro a lo largo de la narración. Las mudas o cambios de narrador en Patas de perro son, en la mayoría de los casos, bastante visibles para el lector, y casi siempre el narrador básico las introduce con indicadores verbales ("Claro es que yo puedo hablar mejor de la comida que andaba por el suelo, dijo bajando suavemente la voz...", p. 24; "... ahí estuvieron, donde comenzaba la pelambre, donde comenzaba el perro, donde comenzaba yo, decía ahora sonriéndose...", p. 34). En algunos casos, sin embargo, como en el de la prédica dominical de Escudero, tal indicador no existe puesto que la situación aparece dominada por el fluir mental de Carlos, quien ha llegado a un punto crítico en su experiencia con Bobi. Efectivamente, después de tratar de ver a Van Diest, Carlos se dirige a la iglesia, y al pasar por las mismas ca-

lles de su infancia, muchos recuerdos vienen a él y contribuyen a aumentar la agitación mental que vive en ese momento:

> ... caminaba por las calles en que había transcurrido mi infancia, las sentía pasar a mi lado como reconociéndome, como oliéndome, sabiendo que era yo otra vez, después de tantos años, pero tan preocupado ahora, tan abrumado por algo que no sabía cómo resolver, me acordaba de aquellos años, muerta mi madre ya, lejano mi padre, trabajando en el norte, apenas escribía, apenas sabíamos de él cuando enviaba un cajón de frutas frescas o de papayas, unas botellas de arrope dulzarrón y sórdido, yo iba al colegio, volvía del colegio, iba a la biblioteca, volvía de la biblioteca, por esta misma vereda, por estas mismas piedras,... (PP, p. 291)

El narrador recuerda entonces la enfermedad y muerte de su madre, y viene a su mente también la imagen de un día de marzo cuando, cinco meses después de morirse aquélla, su padre y él vieron a Escudero:

> ... tajante, como despeinado, como aburrido, directamente enojado, sí, no le caí en gracia yo, enlutado para tanto tiempo, para veinte o treinta años, no no, dijo mi padre, su madre, sí, Sara,[72] Sara es un bonito nombre, Sara era una adorable mujer bíblica, dijo el padre Escudero y estiraba los labios con desprecio *y ahora estaba ahí*, disfrazado de viejo, un poco encorvado, un poco alborotado, con el mismo gesto de aburrimiento o abulia que siempre le fuera reconocido, pues cuando el acólito recogió el libro y lo llevó al otro lado y el cura se agachó y lo besaba, *el padre Escudero subió las gradas lentamente*, sin importancia y sin apuro, *como si fuera por el pasadizo hacia la sala de clases*,... (PP, p. 293)

El discurso del narrador, como se ve, no separa, al nivel de la escritura, el plano del recuerdo (pasado) del plano actual. La anotación "y ahora estaba ahí" puede por lo tanto ser ambigua, aunque la descripción de un Escudero que re-

fleja el peso de los años coloca al lector inmediatamente en el momento presente. O sea, es el padre Escudero, tal como lo ve el narrador ese domingo que viene a la iglesia para escuchar su prédica. Escudero se prepara a hablar, pero su gesto, al subir al púlpito, implica otro movimiento hacia atrás, ahora en referencia al Escudero profesor de literatura cuyas enseñanzas Carlos revive, para descubrir, mezclado con ese recuerdo las primeras líneas de la prédica:

> ... las claras palabras que iba a decir sobre don Gil o sobre este novelista nuevo que hunde el escalpelo y raja con furia la carne literaria y saca una novela, una novela enorme empapada en sangre y en sudor,[73] ¿te das cuenta tú? y con tan pocos elementos de novedad, con tan pocas cantidades de novedad en su técnica, porque si hay talento sobra la técnica, ella viene sola, como la gracia, como el renunciamiento, como el amor, el verdadero amor, el verdadero amor, no aquel que sentía Goethe, que ése no era más que amor a sí mismo, empalagoso, fatigante amor a sí mismo, en el nombre del Padre del Hijo y del Espíritu Santo,... (PP, p. 294)

Al cabo de esa larga interrupción, en la cual sentimos la presencia de Escudero en el pasado que evoca Carlos, el lector descubre las líneas iniciales del tan esperado discurso del sacerdote. Faltan, según se ha observado, los indicios de tal cambio, pero el lector no los necesita pues en este momento ha aprendido a aceptar la conciencia de Carlos como el eje de la narración.

El punto de vista temporal, tal como el del narrador, queda determinado en esta novela por la fusión de los distintos niveles presentes en el relato, indicados en nuestro gráfico. Ante todo, y volviendo una vez más a esa pri-

mera verdad que descubre el lector, encontramos a un narrador básico quien, diez meses después de la desaparición de Bobi, escribe esa historia a fin de olvidarla. Es decir, estamos frente a un narrador que desde un presente (representado en el acto mismo de la escritura) se refiere a hechos de una experiencia pasada. Puesto que, al narrar la historia de Bobi, Carlos narra igualmente la propia, lo evocado puede entonces referirse al niño, a cualquier otro implicado en la historia, o a él mismo, y siempre aparece expresado con el pretérito o el imperfecto verbal:

> Dormí como un narcotizado, como un poseído, cuando desperté tenía la cabeza pesada y me sentía vacío, vacío de ideas, de palabras, de ruidos, no atiné a salir de la pieza... (PP, p. 125)

> Cogió [Bobi] unas lanas, el jockey, se ató una bufanda al cuello y me dijo que se iba, le pasé algún dinero, lo acompañé hasta la puerta, los perros estaban echados en la otra vereda mirando hacia la casa, cuando lo vieron se pusieron de pie y deseaban correr hasta donde él estaba, pero al ver que yo salía hasta la vereda se retuvieron, con la lengua larga quedaron expectantes, Bobi me miraba sin decirme nada, miré el cielo,... (PP, p. 285)

Por el contrario, si lo que expresa la narración en determinado momento equivale más a cierto juicio valorativo que el narrador hace sobre su propia condición, y que añade a la historia en el instante en que la escribe, éste aparece expresado entonces en el presente:

> ... la casa es demasiado grande, en ella se nota demasiado mi soledad, a veces hablo en voz alta para escuchar el timbre de voz, me llamo yo mismo de un dormitorio al otro, del baño al recibo, me abro de pies frente a la mampara y grito hacia adentro: ¡Viejo, viejo! Nadie me responde, evidentemente, estoy solo. (PP, p. 38)

Las referencias cronológicas que entran en la realidad ficticia son muchas, y tienen que ver con la experiencia de los distintos personajes. Carlos, por ejemplo, quien declara en algún momento estar próximo a cumplir sus cuarenta y cinco años,[74] va redescubriendo su vida al fijar, en la historia que escribe, los recuerdos que se le van presentando: el fracaso de un posible matrimonio a los dieciocho años, sus siete años de trabajo en un juzgado, el fantasma de la Segunda Guerra mundial y de la Guerra Civil española, un incidente criminal en su juventud sin mayores consecuencias, la enfermedad y muerte de su madre, sus estudios donde los padres agustinos, etc. Por su parte Bobi, quien al encontrarse con su protector tiene trece años, recuerda incidentes claves en su vida a partir del mismo momento de su nacimiento. Como ya hemos advertido, estas experiencias son algunas veces contadas por el niño al narrador básico -quien a su vez las cuenta-, y otras veces, son contadas por el propio niño en su papel de narrador. Escudero, personaje maduro, recuerda también episodios de su niñez (su caída en el río a los cuatro años), sus años de formación libresca, y, en cuanto que es narrador de una historia "enmarcada", coloca el relato históricamente en la Edad Media al referirse a la vida de San Francisco de Asís (1182-1226), o de San Agustín (356-430). Finalmente el narrador básico da también una funcionalidad histórica a la vida de Horacio, al referirse a ciertas fechas concretas: 1919, cuando aquél estudiaba en el Pedagógico; 1927, época de destierro; y 13 de agosto de

1938, día en que es apresado. Sin embargo, a pesar de que estos datos son abundantes y concretos, ellos no vienen dados en el relato total de manera ordenada, sino que quedan esparcidos en el texto por una parte, según el orden de aparición de las diferentes voces narradoras, y, por otra, según la condición emocional del narrador básico, cuya perspectiva, amparada en la del autor explícito de la obra, es la que al fin y al cabo domina el discurso.

Un ordenamiento del tiempo de la ficción resulta entonces del ordenamiento interno del acontecer según las diferentes perspectivas. Está claro que este tiempo sólo puede ser ordenado cuando el lector ate mentalmente los diferentes hilos narrativos. El tiempo de la narración que más interesa es el que se refiere a la experiencia del narrador básico y el niño al vivir juntos. En este sentido hay una trayectoria fácilmente reconocible (véase el resumen del acontecer), aunque no conocemos exactamente la duración de ese tiempo. En fin, puesto que la condición o propósito del autor definen el relato total como simple acto de evocación, el punto de vista temporal que prevalece es entonces, como ya se ha dicho, el de un narrador u ordenador de apuntes que recrea en el presente una historia pasada con el deseo paradójico de olvidarla.

Si bien la realidad ficticia tiene como punto de partida la existencia, posteriormente negada por algunos, de un ser mitad niño y mitad perro, ésta se desenvuelve dentro del mismo nivel de realidad donde se hallan los otros seres

que forman ese mundo. Allí también se encuentra el narrador, testigo y personaje de la historia. Bobi, tal como lo describe Carlos, es efectivamente un ser singular:

> Desde luego, no era un muchacho deforme, no, su cuerpo era firme y esbelto, delgado y duro, casi atlético, a pesar de lo mal que se alimentaba, y sus piernas eran un par de soberbias piernas de perro, robustas y orgullosas, enhiestas y casi fieras y en la cintura se juntaban de un modo tan natural que parecía que él había nacido de una generación muy antigua y refinada, de una maravillosa familia de seres humanos con patas de perro. (PP, p. 34)

> No se consideraba un monstruo, no era jorobado, no era enano ni albino, no era sordo, ciego ni mudo, no sufría de gigantismo ni del mal comicial, no, tenía una arrogante estampa, una doble bella estampa, la mitad de hombre, la mitad de perro, dos mitades que se habían juntado caprichosamente y que al comienzo habían amenazado ahogarlo entre sus distintos valores, pero que ahora, ya crecido, ya seguro de sí y de la vida, podían salvarlo, a pesar de su padre, a pesar de los golpes sufridos en el barrio y en la escuela. (PP, p. 37)

Pero tal singularidad no significa que esta existencia sea "imaginaria", sino que, por el contrario, ella se da como perfectamente posible dentro de la realidad "real" del mundo ficticio, siendo ésta precisamente la razón de su marginalidad. O sea que, si bien la presencia del niño-perro es asombrosa dentro de su mundo en cuanto a su irregularidad física, ella tiene el mismo valor objetivo que el de las otras presencias allí enmarcadas: la de sus padres, la de Marmentini, la de Cruz Meneses, la del profesor Bonilla, la del teniente, la de Horacio, la del padre Escudero, y principalmente la de su protector, Carlos, narrador global del relato. Por lo tanto en Patas de perro no hay diferencia entre el plano

de la realidad en que se coloca el narrador, y el plano de la realidad que se narra. Hay, claro está, un caso excepcional representado por la historia "enmarcada" del medio pollo, ya que en verdad ésta corresponde a una realidad distinta a la de Carlos.

En un gallinero de la legendaria región de Colchagua nace cualquier día una criatura anormal. Con medio pico, un solo ojo, una pata, y un ala, el medio-pollo sufre, como Bobi, las experiencias de una existencia marginal. Decidido a aliviar su situación un día parte en busca de su otra mitad, y al decidir llevarle al rey una naranja de oro que encuentra en el camino, se inicia toda una peripecia que convierte a este ser, aparentemente incompleto, en el vehículo portador de otros seres (un arriero con sus mulas, un río, un tigre, un león y una zorra), que, por diferentes motivos, aceptan meterse en el buche del pollito para llegar así también hasta el monarca. Regocijado el rey con su regalo acepta en su palacio al medio-pollo quien, considerado un peligro por el paje mayor y sus cómplices, sufre la inmediata condena a muerte por parte de éstos. Es entonces cuando, llegando su turno respectivo, cada uno de los seres que hasta entonces viven amparados en el interior del incompleto animal, sale en su defensa: la zorra devora el gallinero, el león devora los caballos, el tigre devora las vacas y, por último, el río destruye el fuego del horno donde el pollo es metido para que perezca. Con la satisfacción de haber terminado la tristeza del rey, y después de despedirse del

arriero y sus mulas, el medio-pollo regresa a su casa, donde lo recibe satisfecha su madre. Él, considerado incompleto por su apariencia física, acaba de ser el héroe de una experiencia inolvidable.

Como claramente podemos apreciar, la historia del medio-pollo corresponde a una realidad distinta de la de Carlos, quien es aquí el encargado de narrarla. Es, efectivamente, una historia creada por la fantasía folklórica[75] y que, evidentemente, el narrador básico aporta aquí como resumen alegórico de la condición de su protegido. Como Bobi, el medio-pollo sufre los ataques de quienes, ante él, se consideran "normales". Al igual que el niño-perro, el pollito cree esconder una segunda identidad: "¿No estaré como dormido, como transformado, no tendré yo mismo, sin saberlo, sin desearlo, escondido y aplastado a mi otro hermano, sumergida mi otra mitad?" (PP, p. 224). Por último, los motivos que mueven a cada uno en sus peripecias son comunes, en cuanto que están dirigidos a encontrar una posible respuesta a sus respectivas crisis de identidad. Naturalmente, los incidentes de la aventura de Bobi sitúan su historia en un nivel de realidad distinto al de la historia del cuento folklórico. En el primer caso estamos frente a lo "real objetivo" del universo ficticio, en tanto que en el segundo caso el lector está consciente de descubrir una realidad imaginaria, posible sólo en el mundo de las hadas. Claro está que el total de la realidad ficticia es la suma de estos dos niveles puesto que lo que cuenta el <u>micro-relato</u> se in-

tegra orgánicamente a la narración total. Al duplicar la estructura narrativa, mediante un juego comparable al principio de una caja china o una muñeca rusa, el narrador básico abre ante el lector otro posible ángulo de inmersión en esa amplia visión de mundo que intenta presentar.

F. EL HOMBRE QUE HABÍA OLVIDADO

Como en el caso de la novela anterior, el narrador básico de El hombre que había olvidado[76] se revela ante el lector como autor de unos apuntes, en una historia de la cual él es también personaje-testigo. En efecto, su trabajo como redactor en un diario local pone a Mauricio en contacto con el hecho insólito de algunas cabecitas de niños que, limpiamente desprendidas de sus cuerpos, van apareciendo en diferentes partes de la ciudad creando un pánico general, hasta entonces desconocido. Es así como el narrador, obedeciendo a un impulso inmediato, se da a la tarea de buscar al autor de tales crímenes para descubrir su posible significado. Viviendo una juventud llena de enajenación y soledad, consciente de una condición humana que, como lo hace él mismo, puede reducirse a unas cuantas líneas: "tengo 21 años, estoy en primer año del curso de leyes, salí mal en un examen, estoy enamorado y tengo poco dinero, es el mes de diciembre de 1941, faltan pocos días para la Navidad y tengo que ir a Valparaíso y tal vez al sur, tengo el pelo muy largo" (EHHO, p. 161), Mauricio tiene el presentimiento de que en esa historia se esconde una verdad o un mensaje que sólo

los escogidos podrán descifrar. Entregado a su nueva tarea, el narrador llega a conocer, directa o indirectamente, detalles de la experiencia de otros seres que, como él, han encontrado una dimensión distinta y nueva a sus respectivas existencias al participar en una aventura que poco a poco transforma el acto criminal en algo diferente. Es así como el relato de El hombre que había olvidado, a partir de la situación inicial, entrega al lector una serie de indicios claves que se relacionan con una segunda historia, escondida en el misterio que tan afanosamente Mauricio intenta aclarar. El "hombre" buscado por la policía no es verdaderamente un criminal sino, paradójicamente, un nuevo Cristo cuya acción está encaminada a redimir el sufrimiento de los pobres. De esta forma, como veremos aquí, Mauricio no solamente narra su propia historia sino que, semejante a un cronista evangélico, cuenta también su versión de una experiencia que tiene claros ecos bíblicos. Mostrando todavía las huellas de su pasada crucifixión, habiendo cambiado su túnica por un sucio y pesado abrigo, el Redentor ha regresado a la tierra con el compromiso de otra misión.

Frente a las novelas anteriores de Droguett, ésta se caracteriza por un modo narrativo que se va desarrollando en forma predominantemente dramática. De aquí la importancia del diálogo en su estructura. El texto, fragmentado en siete partes, presenta en cada una de ellas diferentes situaciones dialogadas que actúan como epicentros de la narración:

Primera parte (pp. 13-40):

Mauricio - Mateo (pp. 17-20).

Mauricio - el italiano, director del diario (pp. 21-24).

Mauricio - Lucas (pp. 25-29).

Mauricio - Mateo (segunda vez, por teléfono, pp. 34-37).

Mauricio - el italiano (segunda vez, pp. 37-40).

Segunda parte (pp. 41-73):

Mateo - el italiano (se trata del informe que rinde Mateo al director del diario pero que, con la reiterada intervención del segundo, estructuralmente se convierte en una situación dialogada, pp. 41-51).

Mauricio - la rubia (pp. 53-73). Esta conversación tiene una referencia posterior al iniciarse la quinta parte, pp. 109-111.

Tercera parte (pp. 74-96):

Mateo - Lucas - señorita Elcira - Mauricio (pp. 74-93).

Cuarta parte (pp. 97-106):

Mauricio - J.P. Colliers (pp. 97-106).

Quinta parte (pp. 107-196):

Mauricio - la rubia (pp. 109-111).

Mauricio - María Asunción (pp. 118-196). Como es dentro de esta conversación que nos enteramos de la que hubo entre María y "el hombre", tenemos, en

un momento determinado, un caso de diálogo "enmarcado", o doble.

<u>Sexta parte</u> (pp. 197-246):

Mauricio - Lucas - Mateo (pp. 216-225).

Lucas - Mateo (pp. 228-246). Aquí ocurre otro caso de diálogo "enmarcado" al enterarnos nosotros, en el curso de la presente conversación, del pasado intercambio verbal entre Mateo y "el hombre".

<u>Séptima parte</u> (pp. 247-276):

Mauricio - J.P. Colliers (pp. 247-258).

Mauricio - la rubia (pp. 261-267, 270-274).

En comparación con las novelas anteriores, esto no puede menos que indicar un importante cambio de dirección en el modo narrativo de Droguett. Ahora, antes que presentar el mundo ficticio al lector directamente desde el interior de una conciencia que se va revelando a sí misma (<u>Eloy</u>, <u>El compadre</u>), o según la perspectiva predominante de un narrador que conoce todo o casi todo (<u>Sesenta muertos</u>, <u>Patas de perro</u>), Droguett abre un camino hacia una mayor objetividad en el relato, al permitir que el intercambio verbal entre los diferentes personajes aparezca dado de manera directa en el texto de la novela.

No obstante, se hace necesario ver hasta qué punto es posible hablar de una verdadera objetividad en este relato, porque es evidente que el lector descubre en él un número bastante significativo de impresiones subjetivas. Tratemos entonces de hallar una respuesta dentro del texto

mismo. Al iniciarse la segunda parte, Mateo, encargado de la sección roja del periódico, lee al italiano lo que él considera un reportaje justo de los acontecimientos:

> -Ayer, en circunstancias que el servicio de rondas del retén Sierra Bella pasaba frente al número signado 8893 de la calle de Santa Rosa, comuna de San Miguel, fue llamado por una vecina, quien resultó ser doña Adriana... (EHHO, p. 41)

El italiano, sin embargo, no conforme con el tono personal que Mateo quiere darle a su informe, objeta inmediatamente:

> -¡Hechos...! Hechos escuetos, el hueso, sin carne, sin nervios, sin piel, sobre todo sin opiniones, sin sus pobres opiniones, esa es su tarea. (EHHO, pp. 41-42)

Está claro que entre estos dos personajes hay una seria diferencia sobre la forma en que debe ser abordada la realidad. Ambos son periodistas, y, en principio, a ambos les conviene presentar al público lector una información que pueda interesarle. Sin embargo, mientras al segundo lo mueve exclusivamente el deseo de crear o descubrir una "noticia", el primero tiende a evaluar de manera subjetiva los datos acumulados, imposibilitando así la objetividad que se le exige como condición necesaria en su trabajo de reportero:

> -Hecho segundo... Melipilla, en el camino troncal, incendio de un rancho, había fiesta, bautizo o algo parecido, bailes y remolienda desde el sábado hasta el lunes, el olor del chacolí corría seco por las acequias y se distinguía en el ramaje oscuro del naranjo que golpeaba insistente la ventana... (EHHO, p. 45)

El problema de Mateo, como se ve, es el no poder apartarse emocionalmente del hecho concreto que trata de describir.

De aquí su tendencia a expresarse mediante un lenguaje que toca lo lírico -como lo indica el subrayado anterior-, y que está en directa oposición a la exactitud escueta, desprovista de toda intromisión personal, practicada por el director del periódico:

> -A usted no se le paga para expresar su emoción, usted no es un payaso ni un comediante, ni siquiera un tipo inteligente -dijo el italiano con sobrio desprecio-. Sólo hechos me vende usted, no más. Primer caso. ¿Casados?
> -Sí, casados. Ya lo dije.
> -¿Dificultades? ¿Qué dicen los vecinos?
> -Ella era bonita y joven, le gustaban las fiestas. ¡Debe de haber bailado muy bien esa cintura de ensueño! -dijo Mateo poniendo un toque adolescente y puro en sus labios, olvidando las hirientes palabras del italiano. (EHHO, p. 47)

Pues bien, ese conflicto de Mateo, de valor secundario en la historia total que presenta la novela, refleja, al nivel de la obra como escritura, el problema que tiene ante sí Mauricio, al decidir presentar al lector de su relato los diferentes acontecimientos que lo forman. Dicho en otras palabras, son dos situaciones análogas. Mauricio, efectivamente, como responsable de esos apuntes, revela a lo largo de la narración una doble cualidad: es un testigo objetivo, capaz de convertirse en el ojo impersonal de una cámara fotográfica que fija en el papel lo que ve y nada más, y es también la conciencia agitada cuya subjetividad invade la historia que cuenta.

La objetividad de Mauricio queda expresada por su tendencia a describir los seres y las cosas desde afuera, es decir según la apariencia física, o el comportamiento externo de los mismos:

> [Mateo] se puso serio, le palpitaba la vena de la frente, tenía un color ceniciento. Miraba con desconfianza la puerta cerrada del italiano. Cogió una hoja de papel y la estaba metiendo en el rodillo. Sonó el teléfono. Mateo se levantó instantáneo y bajó corriendo, como si supiera desde antes que era a él a quien llamaban. Vi alzarse su mano, vi cuando se sentaba vuelto un poco hacia mí. La luz de la lámpara le sombreaba la cara limpia, de rasgos repugnantes e inconclusos, iba vestido de azul marino y se veía pálido y delgado, la cicatriz del rostro la tenía tensa. Escuchó largo rato y pidió una dirección, después un número de teléfono... vi la corbata negra del italiano, torcida, superficialmente revuelta y teatral, las mangas de la camisa subidas hasta el codo, la piel de sus brazos arenosa, manchada, como de serpiente. Se quedó en la puerta mirando a Mateo que se diluía lentamente en la luz, miró hacia la calle, alzó la cabeza y me quedó mirando. La pipa entre los dientes, cerró con cuidado la puerta, en una actitud de asesino o de contrabandista y al poco rato lo sentía escribir vertiginosamente a máquina. (EHHO, pp. 19-20)

La descripción anterior, como fácilmente se nota, produce en el lector cierta sensación plástica, o sea que él puede prácticamente ver las figuras de Mateo y el italiano, con sus respectivos gestos y acciones, sin intentar una evaluación interna de los mismos. Esto obedece al ángulo escogido por el narrador quien, semejante al ojo indiscriminador de una cámara fotográfica, coloca personas y objetos a un mismo nivel sin comportarse ante ellos como conciencia, "reproduciendo fielmente", como dice José María Castellet, "-sin añadir el menor comentario, ni intentar el menor análisis que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota- lo que es pura exteriorización de una conducta humana en una situación dada".[77] De esta forma, frecuentemente un personaje queda,

en un momento determinado, reducido a un simple gesto:

> Cuando nos fuimos [Mateo] se sobaba la cara como si le dolieran las muelas. Siempre tenía ese gesto y ahora también lo hacía. (EHHO, p. 18)

> Se sobaba [Mateo] la cara mientras hablaba y bajo sus dedos iba apareciendo el costurón de la cicatriz, roja como un gusano. (EHHO, p. 24)

> -Fue un trabajo fácil -agregó J.P. Colliers con gesto desenvuelto y deportivo-, no se puede decir que fue un saqueo sino una sencilla y escueta labor de selección. (EHHO, pp. 97-98)

A veces todo un espacio es reducido a una serie superpuesta de imágenes en movimiento, donde la voz del narrador no "cuenta" sino que "muestra"[78] ese pedazo de realidad, dejando la posibilidad abierta al lector para que éste juzgue por sí mismo las implicaciones de ese mundo que ante él se descubre:

> -¿Qué ha hecho? -pregunté alzando la voz y mirando por la ventana hacia la calle oscurecida. Circulaba la gente hundida en su silencio, llevando paquetes, leyendo vagamente el diario, fumando, mirando con desconfianza a sus vecinos, pasaba remeciéndose un autobús y crujían las carretelas iluminadas con chonchones en dirección al mercado, al otro lado de la calle sonaba música de baile en un radio, en lo alto del billar, tras los visillos, se deslizaban las figuras de los jugadores, sonaba un teléfono, una sirena de bombero se perdía hacia lo hondo de la avenida, parecía ir bajando, discutían dos comadres, se tornaban furiosas y tristes, parecían estar exponiendo sus temores y sus dudas, sus caras se tajeaban y descolorían con los gritos, se juntaba la gente, corrían los chiquillos, un gato pasó caminando ahí abajo, digno y apartado, un foco avanzó en la oscuridad, las comadres se tornaron furiosas, alzaron las manos, veíamos volar los canastos, el pelo, las peinetas, vino el silencio, el foco iluminó ese silencio y la motocicleta se lanzó por ese tubo, parecía ir en busca de la sirena de incendio que se apagaba a lo lejos, pasaban algunas polleras limpias y juveniles que se destacaban frágiles en la penumbra, desde la sombra venían

> risas cautelosas que se iban por el agua de la acequia y la manchaban. Se oía el ruido del agua. Oscurecía blandamente. (EHHO, pp. 133-134)

Sería falso, sin embargo, concluir, basados en los ejemplos anteriores, que el relato de El hombre que había olvidado es absolutamente objetivo. En realidad, Mauricio, como lo comprende el lector a partir de la primera línea del texto, es víctima de muchas preocupaciones: el recuerdo de Macchiavello, su profesor de Derecho Romano en la Universidad, su preocupación por el examen en que ha fracasado, la imagen de la cucharilla de la matrona que supuestamente se hará cargo del aborto de la rubia, su disgusto por la desatención de ésta con él al no llamarlo por teléfono, la figura de una tía lejana que espera la llegada diaria del cartero con su bicicleta, etc. Todo esto en medio de una pérdida total de interés por el trabajo que le corresponde en el diario, y el repentino deseo de descubrir más detalles sobre la historia de las cabecitas degolladas, que apenas empieza a conocerse. Por lo tanto, está claro que, antes que otra cosa, el relato revela una condición subjetiva que persiste a lo largo de la narración, y que se hace más evidente a medida que avanza la crisis experimentada por el personaje:

> Estaba angustiado, estaba muy cansado, encendí la lámpara y la miré bambolearse sobre mi cabeza, sentía el frío, el frío y el silencio, lejos, muy lejos, rugían con dulzura las fieras o rodaban los tanques o los carabineros, ya no me acuerdo, ya no me acuerdo, ya no podía haberse distinguido nada, me sentía sordo, ¿no sientes? me gritaba mi tía inclinada sobre la mesa, bajaba la lámpara hasta mi cara para despertarme y golpeaba la má-

> quina, la máquina sonaba como si disparara, balas, balas o torpedos, sentía la marcha de las tropas por la calle, el ruido de la rotativa sobre el papel, lo matarán, lo acorralarán, en el altar, decía Lucas, ¿no es una vergüenza? ¿no tiene corazón, no tiene sentimientos? ¿No tienes sentimientos, decía mi tía... tenía alzada la pollera y me preguntaba por qué no has leído la carta todavía, se quejaba ella, ¿no la lees? Estuvo el cartero y se agachó a recoger su bicicleta... Yo alzaba la cara para sentir el ruido de sus pasos y tenía mucho miedo de no sentirlos, tía, tía, gritaba, ¿lo has sentido caminar? y ella empezaba a reír, alzaba otro poco la pollera y se sentaba en la oscuridad y me miraba dormir, pobre, pobre, lo ha pasado tan mal estos meses, hasta salió mal en ese dichoso examen, sentía yo el ruido de las bolitas de madera, rodaban cuesta abajo hacia mi cabeza, las disparaba Macchiavello vestido de carabinero... Me empezaba a reír y sentía sollozar a mi tía, sentada ahí en la oscuridad me estaba escribiendo, estuvo el cartero, se agachó a recoger su bicicleta, mira que es gentil, se ha comprado una el pobre, pero el abrigo no lo deja caminar... (EHHO, pp. 226-227)

Como se ve, los motivos inicialmente descubiertos se confunden ahora en esta forma de pesadilla que vive el personaje, donde encontramos también la presencia de una nueva preocupación: la del hombre desconocido que camina, cojeando, con un pesado abrigo que le impide caminar, y a quien en esos momentos busca la policía. Esta visión desde dentro[79] que tiene el narrador no sólo se da en cuanto que él es sujeto del enunciado (narrador = personaje), sino que también la encontramos algunas veces con relación a los otros personajes, cuyas emociones trata él de definir o interpretar:

> La puerta del italiano se abrió, se golpeaba sola, salían restos lejanos de humo como si el italiano se hubiera consumido totalmente rodeado por la soledad y por el whisky. Se puso de pie y la cerró de un golpe. <u>Estaría sentado en la penumbra, mi-</u>

rando la chacra, el dormitorio silencioso, la cama vacía, ya hecha para siempre. Arrastró una silla, cogió la botella y sentí el agua, abrió la puerta y me miró hacia arriba. (EHHO, pp. 20-21)

A la objetividad con que se nos presenta el italiano, quien se pone de pie y cierra una puerta, se opone una incursión en su interioridad cuyo objeto es tratar de aclarar la razón de esa soledad que se viene de anunciar en el personaje. Si bien, al nivel de la escritura, esto se expresa de manera objetiva (un hombre que está sentado, mirando una chacra, un dormitorio, una cama), el lector siente que entre él y el verdadero posible estado interior del italiano se ha interpuesto la conciencia evaluativa del narrador que, realmente, es la que crea aquí la visión de esa soledad. A esa intromisión sigue inmediatamente una vuelta al ojo objetivo de la cámara cinematográfica, que simplemente "muestra" las acciones del personaje. Aunque, como lo indica el subrayado, la intromisión de la perspectiva del narrador básico se relativiza un poco en este ejemplo mediante el uso del condicional "Estaría", en otros casos el poder que se atribuye esa conciencia es verdaderamente absoluto:

-De ahí cerca llamé anoche -explicó Mateo bajando la voz, dejando tensas las palabras, calculando los silencios, mirando la pipa del italiano que humeaba en los dientes apretados, buscando esos ojos que miraban alternativamente aquel trozo de género pálido y el distante rostro de la madre. Ahora ella se había puesto de pie y se iba hacia la oscuridad, un automóvil dobló por la avenida y envió un chorro de luz hacia las polleras de su madre. La misma que le compré hace diez años, pensaba él con vergüenza. (EHHO, p. 46)

Como bien lo ha expresado Alain Robbe-Grillet, la

objetividad absoluta es, por distintos motivos, un propósito irrealizable:

> C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif. Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin.[80]

Si aplicamos lo que dice el crítico y novelista francés a un escritor como Droguett, sumergido intensamente en el mundo que elabora, las posibilidades de una perfecta objetividad son todavía más remotas. Hablamos aquí, pues, de una objetividad que se logra por una parte mediante la transcripción directa del discurso de los personajes, en situaciones dialogadas, y, por otra, mediante la actitud que asume algunas veces el narrador, al describir la realidad de la cual es testigo. Al lado de ésta, sin embargo, encontramos el aporte subjetivo de un ser implicado en la historia que cuenta.

Es debido a su implicación en esta historia que Mauricio adquiere una posición equivalente a la de Carlos, en Patas de perro. Es decir que él, narrador básico del relato, y personaje de la fábula, es también autor explícito del mismo en cuanto que se confiesa responsable de los apuntes que tiene ante sí el lector:

> A menudo me lo he preguntado al ordenar estos apuntes, tratando de darles una fisonomía orgánica, un temblor interno, una sospecha original, pero ¿podía dárselo yo? Me lo he preguntado a menudo durante todos estos años mirando los papeles revueltos en el fondo del closet, mientras otros acontecimientos, otras vidas, otras muertes, so-

> licitaban mi presencia o mi angustia, pedían con urgencia mi voz caótica, cada vez más urgida y más repleta de presentimientos y de dudas. (EHHO, p. 108)

Naturalmente, hay una diferencia entre ellos. Mientras Carlos asume su trabajo con un conocimiento total de su propósito -si bien éste resulta paradójico-, Mauricio por su parte se debate entre su obligación profesional (escribir un reportaje objetivo de los hechos), y su crisis personal intensificada a medida que conoce las otras experiencias. Un dilema comparable con el de Mateo al escribir su reportaje (pp. 41-49), colocado entre su visión personal de los hechos y la objetividad absoluta exigida por el italiano.

Pero hay una diferencia todavía más importante entre estas dos novelas desde el punto de vista de la obra como comunicación. En _Patas de perro_ la escritura es un acto purgativo por medio del cual el hombre que escribe busca aliviarse, y poco importa que la conozcan los demás puesto que el exorcismo se logra en el acto mismo de escribirla. De manera diferente, _El hombre que había olvidado_ se concibe principalmente como un acto de escritura comunicativo, y la clave de esta afirmación se da en el texto mismo:

> _Puesto que muchos han intentado narrar ordenadamente las cosas que se han verificado entre nosotros tal como nos la han transmitido los que desde el principio fueron testigos oculares y servidores de la palabra, he decidido yo también, después de haber investigado todo desde los orígenes, escribírtelo por su orden, ilustre Teófilo_... He tratado de escribir esta historia escuetamente, sin adjetivar mucho en mis sentimientos y en los sentimientos de la rubia, rememorando los acontecimientos en sus períodos principales, sin referirme demasiado al silencio, al miedo, a la ex-

> pectación que nos conmovía y venía hacia nosotros en el ruido de las máquinas de escribir... (EHHO, p. 107)

Que tipográficamente, al lado de la introducción al Evangelio según San Lucas,[81] Mauricio exponga sus propias intenciones no tiene sino una clara explicación: como el evangelista, él también ha decidido escribir una versión definitiva de ciertos acontecimientos a fin de que otros la conozcan. Sin embargo, nada resultaría más equivocado que tomar esta afirmación en el sentido de que el narrador haya querido imitar al santo escribiendo literalmente "El Evangelio según Mauricio". Como punto de partida, en cuanto al propósito comunicativo de ambos textos se refiere, es posible hablar de una analogía resaltada aquí por la introducción de la cita evangélica, nada más. Claro está que abundan las resonancias bíblicas, pero éstas son precisamente los indicios o señales que hacen concreta la relación narrador-lector dentro de la situación comunicativa que plantea el relato.

El hombre que había olvidado, por lo tanto, no sólo presenta la condición de un periodista de página literaria, repentinamente interesado en descifrar el significado de ciertas cabecitas sin cuerpos, que van apareciendo en distintos lugares de la ciudad, sino que revela también una segunda historia de evidentes ecos bíblicos que, al final, se convierte en el hilo matriz del relato. Como bien indica María Asunción al hablar con Mauricio, son dos historias diferentes:

> -Sí, sí... ahí fue hallada, en su limpia cama, pero ese fue un crimen de coincidencia, no tiene que ver con la otra historia, ésa para la cual usté ha venido -explicó sonriendo, dándome a entender que estaba perfectamente enterada de mis intenciones y, lo que era más importante, de toda la historia, de esa segunda historia, inquietante e inconclusa. (EHHO, p. 121)

El lector no tiene problema alguno en entender las señales correspondientes a esa segunda historia: el "hombre" es descrito como un extranjero, alto, delgado, con una larga barba y un abrigo que le hace difícil caminar; "en otro tiempo andaba de ciudad en ciudad, a lo largo de los caminos, pues tenía que hablar con mucha gente que lo esperaba" (EHHO, pp. 138-139). Estuvo preso hace mucho tiempo en una cárcel que es todo el universo (p. 31). Fue azotado, tiene en sus pies y manos heridas cuya causa ha olvidado (referencia al título de la novela, pp. 137-138); y, según María, al desaparecer en una ocasión, vuelve al cabo de cuarenta días y cuarenta noches (p. 192). A la figura del Señor corresponde la de una Sierva: María Asunción, cariñosa y sensual, representa a la María Magdalena que, en un momento dado, se arroja a las plantas de Cristo para endulzar sus pies con su hermosa cabellera (p. 153). En el diario donde trabaja, Mauricio tiene colegas cuyos nombres hacen pensar al lector en el de los evangelistas. Dos de ellos, Mateo y Lucas, dan testimonios concretos sobre la existencia del extraño ser que todos buscan. El primero se ha encontrado con él en un ascensor y lo ha tocado (p. 232), el segundo ha sido testigo de un par de milagros ejecutados por "el hombre" ante sus incrédulos

ojos (p. 236, y p. 242). Queda Juan, el director del periódico, quien aunque no establece ningún contacto directo con el hombre, aparece junto a los otros en los momentos culminantes del drama (p. 269). Finalmente, hay un traidor, el Mujica, marido de María Asunción, quien por celos vende al misterioso personaje, sin poder luego disfrutar del dinero recibido porque, como Judas, muere casi inmediatamente (p. 276). El grito final de María Asunción: "¡No te vayas, no te vayas, ahora que viniste!" (p. 276), la presenta semejante a un ser que por fin ha encontrado su redención y no quiere que se le escape. El movimiento de los pasos del hombre, "que pausadamente iba subiendo la escalera" (p. 276), hace pensar en una forma de Ascensión, episodio que pone fin a la existencia de Cristo en la tierra. Como se ve, los indicios o señales son fácilmente reconocibles para un lector que posea una simple formación cristiana. Es esto precisamente lo que da actualidad comunicativa al texto ya que la lectura transforma la verdad poética en una verdad histórica, descifrable por el lector en su papel de cómplice.

El punto de vista del narrador y el punto de vista temporal quedan determinados en esta novela por la distinta naturaleza de las dos historias que la forman. Por una parte tenemos la situación o condición personal de Mauricio; por otra, esa segunda historia en la cual el lector descubre cierta verdad histórica que guarda relación con la figura de Cristo. Como hemos visto, al hablar de la objetividad y la subjetividad de este relato, en el primer caso tenemos a un

narrador cuya perspectiva prevalece en lo que cuenta. Recordemos las líneas iniciales de la novela:

> Pues me sentía intranquilo, demasiado nervioso, mucho más que cuando tuve que dar el examen de Derecho Romano, por ejemplo, y yo sabía que me iban a reprobar, porque Macchiavello, aquel delgado cojo de ropa enlutada, de labios delgados y lentes imperceptiblemente negros, me había tomado ojeriza desde la primera mañana de clases en el lejano y arrebolado abril... (EHHO, p. 13)

El uso del imperfecto verbal ("me sentía", "yo sabía", etc) aclara, desde el comienzo, que la historia es el resultado de unos apuntes que el narrador ha escrito antes, y que ahora ordena. Mauricio, en primera persona, expresa su intranquilidad, su nerviosismo, ante las primeras noticias de las cabecitas. Pero su atención no se queda allí porque, en su estado de agitación mental, sus pensamientos se desplazan inmediatamente a su pasada experiencia con Macchiavello en su examen de Derecho Romano, un recuerdo que a su vez se ve interrumpido por una alusión al aborto de la rubia (p. 13), a lo cual sigue un enjuiciamiento de la situación en la oficina del diario donde trabaja (pp. 14-15), para luego desplazarse otra vez mentalmente a otro lugar, el lejano pueblo donde está su tía esperando al cartero que llega con su bicicleta (p. 15). En este sentido la conciencia de Mauricio posee una capacidad semejante a la de Eloy o a la de Ramón Neira, quienes mentalmente mezclan determinadas experiencias de su pasado, próximo o remoto, con las del presente que viven. La lectura de la obra demuestra que tal perspectiva se conserva a lo largo de la narración. El tiempo histórico de

la ficción en esta primera historia queda aclarado por el narrador quien, al referirse a su conversación con María Asunción, nos dice que tiene lugar el día sábado, 14 de diciembre de 1941 (p. 149, y p. 161). Sabemos que la ciudad se prepara para unas elecciones presidenciales (p. 22, p. 76, p. 224), y, sobre todo, sabemos que en Europa hay una guerra (p. 30).

Pero en la otra historia que nos presenta El hombre que había olvidado -la que nos hace pensar en un nuevo Cristo que, transformado en el hombre del abrigo, ha vuelto a la tierra para redimir a los pobres-, Mauricio, como narrador, está más cerca de Carlos en Patas de perro, en cuanto que, como éste tiene un conocimiento parcial del hecho que narra y debe, por lo tanto, completar la versión de los acontecimientos con la ayuda de la experiencia de los demás. De aquí que el diálogo sea la forma más efectiva de decirle al lector que él solamente es cronista de los hechos -tal como San Lucas al escribir su Evangelio-, al tiempo que sirve para dramatizar más objetivamente la situación narrada. No obstante, recordemos que ese diálogo no es del todo mimético y que, por lo mismo, se nos muestra a los personajes frecuentemente hablando en el mismo tono del narrador:

> -Sí, a estas horas debe estar actuando, trabajando en esos abominables pasadizos húmedos, forzando ventanas largo tiempo clausuradas, volteando sus flores pobres y desvencijadas, ¿no lo crees tú? La noche es propicia, ni calurosa ni fría, no huele a crimen ni a injusticia ni a soledad aunque estés solo, ni a desgracia aunque estés triste, noches impalpables que no pesan sobre el mundo.../ -dijo sonriendo con una sonrisa verdaderamente do-

> lorosa y purificada. Al ensoñar y olvidarse de mí y de ella, de su cuerpo y de mi cuerpo, se tornaba más buena, más simple y tornaba más real y anhelante mi amor y entonces me gustaba más y la deseaba más,... (EHHO, p. 59)

Hemos separado con una rayita (/) donde termina la voz de la rubia y comienza la de Mauricio. Como puede notarse, no hay diferencia expresiva entre los dos. El lector no experimenta un cambio de tono entre la voz del narrador básico, Mauricio, y la del personaje con quien éste habla.

Hay un caso más sorprendente aún, y se refiere a María Asunción. Presentada como una mujer simple, si bien atractiva y soñadora, no hay suficiente razón para creer que ella sea una estilista de la lengua tal como en ocasiones se nos muestra:

> Pinté con sosiego mi boca, casi deseaba borrarla para dejarla apaciguada y honesta y mi boca suspiraba por él, se entreabría de mortal espera, de adormilado y enfermo suspirar, sí, todavía quedaba mucha luz en la calle, todavía no habría subido la orquesta, todavía no llegaban los padrinos ni los fotógrafos, llegaría a tiempo, tendríamos tiempo, mire mis labios, señor, no son desdeñables, nadie mereció besarlos tanto como él, pero él, el pobre enfermo, me miraba el pelo, las manos, me miraba con una mirada total y apesadumbrada que no era una manera alguna de mirarme, esas miradas codiciosas, lujuriosas, imaginativas y tajantes que te desmenuzan y te abren como un cuchillo, que te sacan el bochorno y el suspiro y la sonrisa y la condescendencia y empiezas por soltar la mano y ya te lleva el viento, ya sientes la marea del mar en las sienes. (EHHO, p. 158)

> ... de repente me sentía nueva y pura, nunca he sido muy sucia ni demasiado coqueta, sólo lo suficiente para mantener vivo el fuego, para darme cuenta de que cuando se está en lo alto de la juventud, la sangre de una es un pequeño dios que da la muerte y da la vida y usa cadenas de esclavos y las hace sonar, fui a veces un poco alegre, me gusta la vida, aun cuando a veces es desesperada y

> arde, te quema implacable como una hoguera, me gusta el baile y el ruido, ese clima sin edad que sale de la orquesta. (EHHO, p. 182)

Ante un discurso tan artísticamente elaborado como el anterior, no podemos sino pensar que el tono del narrador básico se ha filtrado. O sea que Mauricio, capacitado lingüísticamente para una mejor elaboración del discurso, impone su tono personal a las palabras de María Asunción. El diálogo ha perdido su característica mimética. Sin embargo, su función dramática o escénica no desaparece, y es esto lo que aporta objetividad al relato.

Puesto que la segunda historia revelada por esta novela tiene evidentes ecos bíblicos, el tiempo de la ficción a este nivel está sugerido por los diferentes indicios. Mauricio dice del hombre que "su herida es antigua e incurable" (EHHO, p. 163). Al comparar a María Asunción con María Magdalena, el narrador le dice: "Tal vez lo he leído, tal vez tu historia ha aparecido en los libros muy antiguos, sólo que no lo sabemos, sólo que a veces se trata de libros escritos en otros idiomas o que se conservan sólo en fragmentos" (p. 176). En fin, el hombre mismo, según cuenta María, le dice a ella: "No he andado tantas tierras nuevas... No he andado esas tierras sino otras, mis pies son más antiguos, mis heridas son más antiguas, el polvo que se ha pegado a ellos tiene muchos años, muchísimo tiempo" (p. 182). Es la insistencia en esa distancia cronológica lo que, dentro de este nivel de la historia total de El hombre que había olvidado, señala la distancia que hay entre el narrador y lo narrado.

Como el evangelista, Mauricio ha escrito la crónica de una serie de sucesos, basado principalmente en el testimonio de otros testigos. La realidad de la cual sí forma parte es la que guarda relación con su propia historia. Ésa donde lo encontramos al comienzo del relato, frustrado y enajenado tratando afanosamente de reconciliarse consigo mismo y con su mundo.

G. TODAS ESAS MUERTES

Ganadora en España del Premio Alfaguara 1971,[82] esta novela nos presenta la historia de un hombre que, portador de una gran soledad, pone todo su empeño en hacer del acto criminal una obra de arte con la cual redimir el fracaso del resto de su vida. Francés de nacimiento, Luis Amadeo Brihier Lacroix, conocido como Emilio Dubois, llega a Valparaíso, después de un impresionante recorrido por distintos países americanos, y decide, a su manera, inyectar un poco de energía al cansado ambiente porteño. Practicante de los más diferentes oficios a fin de sobrevivir, sin duda la experiencia que más repercusiones tiene en él es la de sus días como actor en un pequeño teatro colombiano. De aquí le nace la necesidad de emplear su talento en un oficio creador y escoge, cual diabólico misionero, dedicar su capacidad artística a la elaboración del crimen perfecto. Su acción es así ambivalente, puesto que si para sus víctimas representa el final, o sea la muerte, él se ve a sí mismo como el sacerdote oficiante de un rito que genera vida: "todas esas muer-

tes son la vida que yo le he dado a este pequeño y querido puerto" (TEM, p. 173). Finalmente apresado, Dubois escapa de la cárcel en medio del devastador terremoto ocurrido en Valparaíso en 1906. El relato concluye con el simbólico encuentro del asesino con un poeta, Carlos Pezoa Véliz,[83] al final del cual cada uno expresa agónicamente el _pathos_ que lleva dentro.

Como sabemos, en 1946, al día siguiente de haber terminado la publicación de "Corina Rojas, criminal del amor", Droguett inició las entregas de un segundo folletín, "Dubois, artista del crimen".[84] Este material, reelaborado posteriormente, constituye la fuente de _Todas esas muertes_. El paso del folletín a la versión novelesca no se hace sin que surjan algunos cambios tanto al nivel de la escritura como del contenido. En el primer caso una frase o un párrafo alteran sus respectivos textos. En el segundo el material de la historia cambia en proporción directa a la visión que trata de imponer la novela.[85] Una indicación de que el autor pasó algún tiempo reelaborando el material del folletín es el hecho de que la última sección de la novela (pp. 355-377) apareciera publicada como cuento, en 1962, bajo el título "La noche del jueves".[86]

El análisis de las novelas anteriores nos ha permitido ver de qué manera el modo narrativo desarrollado en casi todos los relatos está destinado a presentar principalmente la experiencia interior de los personajes. _Eloy_ y _El compadre_ constituyen sin duda los dos ejemplos mejor logra-

dos pues, en ambos casos, los protagonistas son vistos en todo momento desde dentro. Sus conciencias son respectivamente los epicentros de la narración. La lectura de las otras obras demuestra que tal procedimiento es esencial en Carlos Droguett. Aun en un relato como el estudiado en El hombre que había olvidado, donde se nota un alto intento de objetivación (presencia del diálogo, descripciones objetivo-behavioristas), el lector se enfrenta a menudo con la conciencia ofuscada del narrador, con sus más íntimas preocupaciones. Como veremos a continuación, el punto de vista del narrador en Todas esas muertes confirma el valor que tienen para Droguett los procesos mentales de los personajes, y demuestra al mismo tiempo que esta novela de cierta manera es una síntesis de la forma como este escritor elabora su mundo.

La novela se abre con un prólogo (pp. 9-19) sacado selectivamente de los textos, existentes ya, de la introducción y epílogo folletinescos. En él se nos presenta el autor implícito en su actitud de cronista de una historia o biografía heróica, la de un hombre que ha querido llegar al arte a través del crimen. La situación es, pues, como dice Kayser, la de una época primitiva donde "un narrador cuenta a un auditorio algo que ha sucedido".[87] El relato propiamente dicho se inicia a continuación, con un narrador que describe a su héroe y el lugar donde éste se halla, en forma objetiva:

Una chata marinera bogaba hacia dentro en la os-

> curidad de la bahía y el caballero -subido el cuello del abrigo, porque ya caía la neblina-, la miró alejarse con gran atención, casi con ansiedad. Pareció que le hacía señas al marinero que, de pie en la popa, abierto de piernas y cruzados los brazos en el pecho, miraba las luces de los cerros que florecían y se diluían hasta muy lejos. (TEM, p. 21)

Como se ve, Dubois está visto totalmente desde afuera. El "casi con ansiedad" no es una incursión en su interioridad sino más bien una suposición que, por la apariencia externa (el gesto de Dubois al mirar la embarcación), hace el narrador. De la misma manera está visto el marinero. En este sentido, este narrador es comparable al Mauricio-objetivo de El hombre que había olvidado.

Sin embargo, al continuarse la lectura aparecen los primeros indicios de que ésta no es la única posibilidad:

> Era la de Gastón una cabeza fanfarrona y saludable, una cabeza demasiado bien pintada, con unos labios endemoniadamente rojos y un pelo ondulado, fino, hasta limpio, una cabeza que sabía y no lo olvidaba que las mujeres, las mujeres sin rostro que pululaban en el mercado y en la gran avenida, se perecían por ella, /pobre infeliz, pobre desgraciado, un solo tajo no muy potente y estabas colgado mañana en la puerta de la tienda al por menor de la muerte./ Cuando sacó la cartera y extrajo un billete para pagar lo consumido cayó en el mostrador una estampilla conmemorativa de la independencia de Cuba,... (TEM, p. 26)

El tono de la descripción que se hace de la cabeza de Gastón indica que ese narrador objetivo, mencionado anteriormente, ha cedido campo ahora a la perspectiva de un personaje, Emilio Dubois. Dicho de otra manera, quien "cuenta" es el narrador básico del relato, pero quien "ve" la cabeza

del tabernero no es él sino Emilio. La filtración de éste en el discurso del narrador se concretiza finalmente al revelársenos directamente su conciencia: "pobre infeliz, pobre desgraciado,... ". A este soliloquio del personaje -limitado en la cita anterior con un par de rayitas- sigue inmediatamente la voz del narrador inicial, quien vuelve a hacerse cargo del relato. Como se ve, si en un principio encontramos a un narrador básico, limitado a mostrar objetivamente el personaje y el espacio que lo rodea, vemos rápidamente de qué manera, a fin de superar esa limitación, la perspectiva del narrador cede terreno a la del personaje narrado. Es evidente que mediante este rápido desplazamiento del foco narrativo el relato de Todas esas muertes adquiere un dinamismo imprevisto que, como hemos podido ver en las otras novelas, constituye una característica sobresaliente en la obra de Droguett. Las modalidades que adquiere el punto de vista del narrador en esta novela pueden resumirse así:

1. Un narrador básico, convencional:

A éste ya lo hemos visto al referirnos a las líneas iniciales del relato. Su presencia se manifiesta de doble manera: puede ser el ojo impersonal de una cámara cinematográfica que "muestra" el mundo exterior, o, como ocurre a veces, puede ser también la voz de un ser implicado de cierta forma en la historia que narra. En este caso tiene autoridad para "evaluar" ese mundo. Indiquemos esta diferencia con dos breves ejemplos. Al iniciarse la séptima sección del relato (pp. 147-158) Emilio visita la casa de

Elcira. El texto comienza así:

> Mimbres y cretonas en casa de la Elcira. Una pantalla de seda roja colgaba de la luz en mitad de la pieza. Él subió leyendo el diario en la envejecida escalera. La penumbra de las luces de las piezas de los otros inquilinos se filtraba por los peldaños. Instintivamente se alzó el cuello del abrigo y terminó de subir la escalera. Empujó con el pie la puerta, sin dejar de leer y entró en la pieza. Elcira no estaba. Se sentó en la cama, se sacó las botas y las puso suavemente en el suelo... (TEM, p. 147)

En la descripción anterior no encontramos un verdadero indicio que revele la presencia del narrador. Su voz está allí, claro, pero no lo sentimos tomar parte directa en ese mundo. Solamente lo muestra. Sin embargo, no hay duda que esta posición del narrador cambia, por ejemplo, cuando describe la apariencia física de Lafontaine, al ser éste visitado por Emilio:

> Lafontaine no era viejo sino envejecido. Estaba en mangas de camisa, una camisa impecablemente limpia, que lucía grosera o lúbrica en medio de esa casa silenciosa y oscura. Vestía, además, un chaleco verde de diablo fuerte y anteojos oscuros le cabalgaban en la frente, sobre los ojos desconfiados, cansados o tristes. Tenía un mezclado aspecto de relojero, anticuario y vendedor de tabaco importado. (TEM, pp. 30-31)

No hay duda que las líneas precedentes dan al lector una clara sensación de que entre él y la materia narrada hay un intermediario, alguien dotado del conocimiento necesario para evaluar el mundo representado. El lector no tiene así otra alternativa salvo aceptar que efectivamente Lafontaine se parece a un "relojero, anticuario y vendedor de tabaco importado", tal como se lo indica el narrador básico.

2. Un narrador básico situado en un punto intermedio:

Pero esta perspectiva dominante del narrador básico no es absoluta. Poco a poco su posición cede lugar a una penetración directa del mundo interior de los protagonistas de su historia. Es decir que, si bien es su voz la que sigue guiando al lector, se nota un claro desplazamiento entre su posición objetiva anterior y la subjetividad de los personajes. Así, por ejemplo, durante el primer encuentro de Elcira y Emilio, el narrador dice que "Ella abrió el relojito de oro que le colgaba en el pecho y lo miró, estirando levemente los labios. Suspiró sin mirarlo, pues estaba segura de que él recogería ese suspiro para recordarlo y analizarlo después en su soledad, pobre hombre" (TEM, p. 66). A primera vista éste parece ser el mismo narrador omnisciente antes descrito. Sin embargo, detrás de esa apariencia inicial se esconde realmente lo que en ese momento está pensando Elcira. Es ella, efectivamente, quien piensa que Emilio es un "pobre hombre", no el narrador. Indiquemos a continuación un ejemplo más extenso:

> Becerra salió de la oscuridad, echó al suelo el cigarrillo, que pisó cuidadosamente y mirando los faldones del abrigo que el viento echaba a volar, cogió el género y le parecía bueno y se sentía feliz y ansioso y se veía en la memoria, dentro de un par de años, caminando apresurado por la calle Huérfanos de Santiago, enfundado en un abrigo igual a ése, tan fino y tan bien cortado y tan elegante y levemente perfumado a buena vida, oliendo a viajes y a negocios, oliendo todo eso él, él mismo, lejos de la miseria del puerto, de la casa de la Carmen Cirano, del pasadizo de tablas sueltas y podridas, de esa existencia de tablas sueltas y podridas, erizada de gritos, de lamentos, de burlas, de pitidos de pacos, de sirenas de barcos, de campanas de tren, de guitarras de ciegos y de maricones, de guitarras de maricones

> y de ciegos y el don Emilio dice que. Apretó los labios, se peinó apresurado con la mano y cogió los pies del guardián... (TEM, p. 166)

Estamos al final de la séptima sección del relato (pp. 159-167). En el victoria que conduce Becerra un policía ha sido estrangulado por un marinero borracho, quien le pide a Becerra lo conduzca a un prostíbulo. En la puerta los recibe Rebeca, quien lleva puesto un fino abrigo de hombre. En el momento en que el marinero la besa Becerra los sorprende y, al examinar el abrigo, piensa inmediatamente ("se veía en la memoria") en el posible futuro que a él le espera si se cumplen sus sueños. Becerra, en efecto, como lo sabemos por el resto de la historia, está cansado de soportar su condición miserable. Homosexual, tratando de sobrevivir a la hostilidad del puerto donde trabaja, a las burlas que le hacen las prostitutas en la casa de Carmen Cirano, su posible salvación está, según él, en alejarse de todo eso. Sus planes son convertirse en un hombre importante. Por eso en su imaginación se ve vistiendo, dentro de un par de años, "un abrigo igual a ése... perfumado a buena vida". En el trozo anterior se nota claramente el desplazamiento entre una posición exterior del narrador básico ("Becerra salió de la oscuridad... "), y una incursión en la interioridad del personaje descrito, cuya mente se nos va revelando. Un indicio clave de que estamos ante la mente del personaje es la aglutinación de ideas que observamos en su discurso anterior ("de guitarras de ciegos y de maricones, de guitarras de maricones y de ciegos... "), hasta llegar al anacoluto

final ("... y el don Emilio dice que"), donde obviamente desaparece toda continuidad de sentido. Alternando con esta incursión interior viene luego la perspectiva externa del narrador.

En esta cita se puede ver también que, al nivel de la escritura, la impresión de inmediatez exigida por el flujo mental del personaje se logra mediante la repetición de diferentes elementos en su discurso. Señalemos esto más claramente con otro ejemplo:

> [Emilio] Caminó apurando el tranco por la gran avenida, el viento iba con él, se iba con él, empujándolo, rodeándolo, cogiéndolo del brazo, colgándose de los faldones, del ruedo de la capa, para reírse, para reírse misteriosamente el bárbaro, como se ríe el Becerra cuando llega un marinero que le gusta donde la Carmen Cirano, cuando tiene en sus manos la guitarra y echa sus manos en ella, esas manos blancas y blandas, sin nervios y sin pelos, como sus labios, como sus mejillas enfermas, como su esqueleto flaco, sin riñones, sin estómago, sin deseos de hembras, un poco serio y señorial, un poco deseoso de ser hombre, extrañamente, difícilmente deseoso de ser hombre, mirando al marinero, los labios holandeses del marinero, esos ojos risueños y vividores, obscenos, obscenos para él, para sus dientes, ofreciéndose, ofreciéndose él mismo, como una brisa ceñida y tibia, asomado a la puerta, desvanecido en la puerta, poniéndose triste, poniéndose triste... (TEM, p. 224)

Advirtamos que ésta es apenas la parte inicial de un trozo mucho más extenso. Emilio ha visitado brevemente a su mujer, Ursula, después de veinte días de ausencia. Al abandonar nuevamente la casa, el narrador lo describe rápidamente como un hombre que tiene prisa por llegar a determinado lugar: "Caminó apurando el tranco... ". La rapidez de su movimiento introduce la imagen del viento que parece em-

pujarlo, y esta sensación lo hace pensar inmediatamente en Becerra. Se trata de una asociación que se opera libremente en la mente del protagonista. Las distintas anáforas y aliteraciones que tienen lugar en su discurso crean ante el lector la impresión de inmediatez que tal situación exige. Es una mente en movimiento. No hay desorden en el pensamiento de Emilio, ni discontinuidad o corte brusco de las ideas. Pero el lector siente que está ante una voz que no es la del narrador externo que inicia el párrafo. Este es un nivel de referencias más privadas, justificables en un personaje cuyo lenguaje, como se observa en el resto del relato, adquiere con facilidad un tono bastante elaborado. Si leemos estas líneas en voz alta, podemos al mismo tiempo descubrir el valor funcional de la aliteración. La frecuencia marcada del sonido s ("los labios holandeses del marinero, esos ojos risueños y vividores, obscenos, obscenos... ") crea la impresión acústica relacionada con el silbo del viento que parece empujar a Emilio.

Como se ve, para el lector de la novela es relativamente fácil distinguir el tono correspondiente a los dos focos de narración. En el primer caso encontramos la voz del narrador básico, responsable inicial del relato. Éste, sin embargo, va cediendo lugar a la perspectiva del personaje, desde cuyo interior se sigue narrando. La lectura del texto adquiere entonces un ritmo mucho más acelerado. Las ideas parecen amontonarse, fundirse una tras otra, y se crea así la impresión de interioridad buscada. He aquí otro ejemplo:

> Al subir [Emilio] los peldaños se alzó el cuello del gabán y lentamente, pegado a la pared, comenzó a caminar en dirección a Playa Ancha. La calle Serrano tenía encendidos ya todos sus negocios de fritangas, cigarrerías, casas de cambio, casas de navegación, de viajes, de importación de mercadería europea y asiática, baratillos de turco, restaurantes y hoteluchos de escaleras trágicas en cuyo pequeño zaguán bailoteaba un lamparón de proa con el letrerito desesperado, o soñador, o exótico, hotel La Gloria, hotel Estrella de Oriente, hotel Las Noches de Colón, piezas para pasajeros, piezas individuales con baño desde un peso, igual que en París, que en Génova, que en Vigo, que en La Haya, que en Gotemburgo, siempre el mar, el río, el agua, la neblina, la llovizna, las fritangas, las rameras, gente enferma, dinero enfermo, sirenas de barcos, sirenas de bomberos, sirenas de ambulancias, gritos de suplementeros, gritos de marineros, gritos de alerta en el muelle, gritos de sospecha en la comisaría, llantos de mujeres, llantos furiosos de mujeres, silenciosos, espantosos como gritos. Se paró a mirar una enorme fogata en el portal de una cocinería... (TEM, pp. 298-299)

Hemos subrayado en este trozo los elementos reiterados que sobresalen. Se trata de una descripción que inicialmente se da desde la perspectiva del narrador básico. Es él quien ve a Emilio dirigirse a Playa Ancha. Su voz es también la misma que encontramos al final de la cita: "Se paró a mirar una enorme fogata... ". Pero entre los dos extremos tenemos indudablemente la propia visión del personaje que llega a la calle Serrano. Emilio contempla este conglomerado urbano y se siente confundido. Las diferentes repeticiones funcionan a manera de puntos de apoyo para su fluir mental. Formalmente es el narrador básico quien describe la situación, pero ahora lo hace desde la perspectiva del personaje involucrado. Este procedimiento, visto ya en otras novelas de Droguett, es lo que Humphrey denomina descripción omnisciente al servi-

cio de la conciencia del personaje (véase la nota 9).

3. Un narrador básico desplazado por la conciencia del personaje:

El procedimiento anterior alcanza un grado mayor de desarrollo al desaparecer completamente del texto la presencia del narrador. Esto ocurre cuando, en el curso de la narración, la voz del narrador básico es desplazada por la conciencia misma del personaje. Se diferencia del caso anterior en cuanto que ya no es el narrador básico quien se hace resonador de la visión del personaje, sino la corriente síquica de éste último que invade finalmente el texto narrado. Ilustremos esto mediante algunos ejemplos. Al comienzo de la historia Emilio entra en el bar de Gastón, se toma unos tragos, y los paga. Al recibir el vuelto de manos del tabernero el narrador nos dice que,

> [Emilio] Cogió los billetes nuevos que componían el vuelto y estuvo largo rato estirándolos, demorando el tiempo, sintiendo el viento afuera, respirando el olor de la próxima lluvia, mirando ahí, borrada en la lluvia la confiada y fanfarrona cabeza de Gastón. /Sigue tranquilo, infeliz, sigue respirando junto a la puta de tu mujer, no mereces morir, eres pasto de doctores y boticarios, no, yo no seré tu profesional./ Se sentía tranquilo, aliviado, sentía cierto irrefutable orden en su mente, en sus manos, en sus ojos, cierta seguridad y una leve emoción. (TEM, pp. 26-27)

Es evidente que las líneas iniciales y finales de esta cita corresponden a la voz del narrador básico, omnisciente, quien posee el conocimiento necesario para describir la condición presente del personaje. Nótese que su descripción pasa del simple gesto externo ("Cogió los billetes... estuvo

largo rato estirándolos... ") a una impresión interna ("respirando el olor de la próxima lluvia"). Sin embargo, lo que verdaderamente nos informa sobre la interioridad de Emilio en ese instante son sus propios pensamientos. Es decir, la corriente de su conciencia: "Sigue tranquilo, infeliz,... yo no seré tu profesional". Se trata de un soliloquio en el cual Gastón es el destinatario implícito. El desprecio que por él siente Emilio es pensado por éste, sin llegar a expresarlo verbalmente. Como se ve, dentro del texto, la voz externa del narrador ha sido desplazada por la voz interna del personaje. En *Todas esas muertes* tal procedimiento aparece usado con bastante frecuencia, no sólo en relación con el protagonista sino también con los otros personajes. Sin pretender agotar los ejemplos anotaremos algunos. Las rayitas (/) encierran el discurso mental del personaje implicado:

> Él [Emilio] recogió de la silla el gran sombrero alón y le dio el brazo para acompañarla, pero ella [Elcira] lo rechazó con suavidad significándole que ése no era el problema. Caminaron sin mirarse, ella mirando la dudosa lejanía, él mirando su perfil y decidiéndose a ser verídico ahora, /ahora mismo, aunque me equivoce, porque de todas maneras, después, dos, tres años, me echarán el guante y no podré escapar, pero quiero vivir, voy a matar y a vivir mientras envejezco, todavía no cumplo los cuarenta. ¿Cuántos años tendrá ella?/ (TEM, p. 67)

> ... los sollozos se perdían entre los ruidos distantes de los tranvías que venían desde la aduana y los trenes locales que bajaban de Quillota, Limache o Quilpué, El Chileno de Santiago, la revista Zig Zag con fotos exclusivas tomadas por el asesino y la viuda, /no se rían, bárbaros, no se rían, miserables, tengan miedo, mucho miedo, todo el miedo que puedan juntar ahí entre el paragüero y las maletas, miren el cielo amenazante, está verdaderamente amenazante, verdaderamente furioso

y criminal, él lo mató, el mismo cielo lo mató por bárbaro y deslenguado, sientan el viento lleno de temporales, de barcos naufragando, de fotos del asesino y de la viuda cuando todavía no comenzaba a toser en la cama, ahí en las sábanas, tapada por la almohada, por los almohadones donde se reía y lo tentaba, bárbaros, bárbaros, son unos hijos de puta, eso es lo que son,/ se oían los gritos cercanos de los vendedores de naranjas... (TEM, p. 119)

Le dio [Emilio a Úrsula] unos golpecitos pausados, insignificantes, casi despreciativos en la mejilla y empezó a correr escalera abajo, volándosele la capa, apretados los guantes en la mano con que se despedía, /dios, qué pálido está Emilio, dios, qué miedo tengo, debería meterme a una iglesia, pero ¿puedo ir a rogar, a clamar despacito por él, por él? ¿puedo hacerlo, debo hacerlo, santa madre de dios? ¿lo harías tú, dímelo gritando si lo harías tú.../ sentía voces, sirenas, barcos, humos, pasos, pasos de pies, pasos de caballos, ruedas, montones de ruedas corriendo afuera por la calle sin sol y sin gente y el Emilio ahí abajo, mirándola, /sí, dios mío, iré a la iglesia, necesito ese silencio, esa paz, ese poquito de oscuridad en espera de la paz, de la paz de la tumba, de la paz de los muertos, de la paz de los asesinados, dios, virgen santa, ustedes saben, Cristo, tú lo sabes, conoces a los muertos y también a los que los mataron, iré, iré ahora mismo a rogar por él,/ le gritaba desde abajo sin desear irse, /dijo que tenía un poco de miedo, primera vez que lo dice.../ (TEM, p. 223)

Al verlo [Elcira ve a Titius], se apagaron los colores en el rostro de Elcira y dejó de caminar, sujetándose el corazón con ambas manos. /Es éste, dios mío, ayúdame, ayúdame ahora y no después si tengo que hacerlo, después ya no, será inútil o innecesario, que con mi soledad tendré bastante./ Titius ya la había visto y apresuró la marcha... Elcira lo miró sonriéndole humilde, pero sin atreverse a decirle nada. Después de todo sería difícil, después de todas las palabras parecía de repente más difícil, /están muertos, están muertos, pero parecen vivos, no quieren morir, no se quieren ir, se aferran con desesperación, algunos con asco a la pequeña tabla para seguir sufriendo y padeciendo hasta que llegue la gran ola y los hunda en el silencio,... hasta dejarlos llenos hasta arriba, hasta que asome eso, el silencio, en los ojos, en la boca./ Y ahora ella tendría que echar

> una buchada de silencio en la boca de Titius para quemarlo con él,... (TEM, pp. 076-177)

> Becerra se miró los zapatos mojados en los pies pequeñitos. /Sí, unos zapatos blancos o plomos claritos y unos calcetines de seda de esos que traen los marinos desde Panamá, ¿o medias más bien? Parece que el don Emilio ya está muerto, ella lo tiene bien muerto en sus labios, el judío en sus ojos. Mañana hablaré con la Carmen Cirano, a lo mejor me obliga a ponerme uniforme otra vez, como aquel año nuevo, cuando tuve que vestirme de marinero. ¿Y si lo denunciara yo?/ (TEM, pp. 330-331)

4. El personaje narrado se convierte en narrador:

Como claramente se nota en los ejemplos anteriores, la corriente mental del personaje puede ocupar un gran número de líneas en el texto. Consecuentemente, la impresión que tiene el lector es la de encontrarse frente a otro foco narrador. El crítico Wayne C. Booth se refiere a esto de una manera muy precisa: "On devrait se rappeler que tout point de vue intérieur soutenu, et quelle que soit sa 'profondeur', transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée".[88] Pero en esta novela el personaje se convierte técnicamente en narrador no sólo mediante el flujo de su conciencia, sino -lo que todavía es mucho más claro- al hacerse cargo de la narración externamente. Esto ocurre principalmente cuando, en el curso del relato, un personaje le cuenta a otro determinada experiencia ocurrida en su pasado. Cuando, después de veinte días de ausencia, Emilio regresa donde Úrsula, fatigado, empapado en agua de mar, con su ropa hecha girones, el lector presiente de inmediato que este hombre acaba de tener un accidente.

En efecto, como nos enteraremos después, Emilio ha conocido a la viuda de Chaille en los funerales de éste, y la ha invitado a subir al coche de Becerra. Lo inesperado ocurre, el coche cae en el mar, y la mujer muere ahogada. Pero nosotros nos enteramos de todo esto no por el narrador básico sino por el mismo Emilio, quien al llegar a la casa se lo cuenta a su mujer:

> ¿Sabes?, la pobre debió morir en seguida, tuvo unos golpes de tos nada violentos, casi diría que simulados, estaba asustada, tampoco demasiado asustada, me miraba ahogándose, acercándose a mi intimidad para que yo le explicara, pero el viento que le arrebató el sombrerito, el mar que le echó un par de olas para taparla íntegra y que me tiró de espaldas, ridículamente de espaldas, era ya una explicación, la sentí respirar profundo, aguardando, oyéndolo a él que respiraba a su lado, al lado afuera de ella, mirándola, la estaba mirando, ella lo sabía y sabía por qué, lo sentí ahora a mi lado, inmóvil, silencioso, minucioso, sin apurarse, sin alborotarse, sabía que yo estaba ahí, yo mismo lleno de asesinatos y por eso me quería mostrar cómo actuaba él, lo sentí hundirse hacia el fondo como si fuera a buscar algo importante que me quisiera mostrar, unas olas inmensas, otro inmenso abismo, un par de demoledoras cataratas, ¿para qué? ¿no era demasiado, demasiada fanfarronería?, para terminar de matar a un trocito de carne muerta, muerta dos veces, Úrsula querida, de enfermedad y miedo, las olas volcaron limpiamente el coche y el mar siguió pasando sobre ella,... (TEM, p. 130)

Como se ve, Emilio ha pasado de una posición de simple personaje a la de personaje-narrador. Algo semejante sucede cuando vuelve a contarle a Úrsula otros datos de este accidente (pp. 136-137), cuando le resume a Elcira los datos sobresalientes de la vida de Titius (pp. 157-158), cuando le cuenta a Eugenia cómo mató a Leonel, su verdadera primera víctima, en un pequeño teatro de Bogotá (pp. 253-259), o

cuando le cuenta a ella misma su frustrado intento de suicidio a los siete años de edad (p. 267).

Aparte de Emilio, Úrsula llega también a convertirse en narrador momentáneo de la historia en la cual ella toma parte. Así ocurre cuando Emilio regresa a casa después de una prolongada ausencia:

> -Te estuve esperando hasta cerca de la una de la madrugada, vi allá en la bahía que iba saliendo un barco para San Francisco, el Hugo, el marinero que vive dos casas más abajo, llegó temprano a las cuatro, comió mirando el mar y empezó a correr, la Julia se quedó llorando con la Julita pegada a su pollera, llorando, claro, pero de gusto, de alegría, no como yo, que me quedaba muerta de miedo pensando que algún día te van a coger y a borrar contra unas piedras... me quedé dormida en la ventana, apoyada mi cabeza en el vidrio, sentía mucho frío, el barco iba deslizándose por encima del vidrio y después entraba en él, al otro lado de la calle unos hombres vestidos de negro, poniéndose ellos pálidos y el vidrio cada vez más iluminado, gritaban y cada vez que gritaban salía humo del barco y llamas de la chimenea, de repente el vidrio crujía y salía por él el humo negro, cada vez más negro y yo veía en el agua tu cara, flotando junto al barco... (TEM, p. 220)

Úrsula le cuenta a Emilio algunos detalles que, de otra manera, hubieran podido ser relatados por el narrador básico: su situación personal al quedarse sola, la situación en casa de Hugo, Julia, y Julita. Pero es evidente que su papel de narrador adquiere más significación al contarle ella a su marido el sueño que tuvo. Una experiencia tan subjetiva como ésta adquiere más poder de persuasión ante el lector si éste la conoce por boca del propio personaje. El cambio de narrador responde, pues, a este propósito.

Lo anterior demuestra que el modo narrativo de To-

<u>das esas muertes</u> se caracteriza por estar abierto a múltiples variaciones que, consecuentemente, imprimen un constante dinamismo al relato. Según el profesor C. Goić, en esta novela "Droguett se renueva en una narración que muestra aspectos no presentados en sus obras anteriores, muy en especial por el abandono de los modos narrativos más característicos de su novela anterior".[89] Nosotros, sin embargo, creemos que tal afirmación es desmentida por un análisis atento de la obra. <u>Todas esas muertes</u> no es un abandono sino, por el contrario, un resumen de los diferentes modos narrativos característicos de Droguett, descubiertos por nosotros en sus otras novelas: presencia de un narrador básico omnisciente u objetivo, narración en tercera persona al servicio de la conciencia del personaje, intromisión directa del flujo mental de los personajes, transformación de un personaje en narrador. La renovación de Droguett está precisamente en haber logrado una combinación acertada de todos esos procedimientos a partir de una situación tan limitada como la de la historia folletinesca. La diferencia más sobresaliente entre la versión del folletín y la novela es que en la primera la acción es predominantemente exterior. Al folletinista le interesa crear un caso sensacional con la vida de un hombre que se ha dedicado al crimen. El novelista, por su parte, sin hacer abstracción de lo esencial del acontecer externo, concentra su esfuerzo en presentar esa vida y sus distintas implicaciones, según la proyecta la misma conciencia que la vive.

Como en El hombre que había olvidado, el relato de Todas esas muertes en gran parte viene dado en forma de diálogo. Sin embargo, diferente al caso de aquella novela, en ésta las situaciones dialogadas no constituyen el verdadero epicentro del relato. Es cierto que, en muy contadas ocasiones, podemos hablar de un diálogo que se desarrolla dramáticamente:

> -¿Lafontaine?
> -Sí, Fritz.
> -¿Chaille, Isidoro Chaille?
> -Sí, Fritz. Pobrecita viuda... ella no, Fritz.
> -¿Titius?
> -Sí, Gustavo Titius, Fritz.
> -Yo soy pobre, Emilio.
> -Lo sé, Fritz, siempre lo he sabido... (TEM, p. 311)

> -¿Fue usted conocido?
> -Tanto como usted, parece, ¿nunca leyó los diarios?
> -Algunas veces...
> -¿Nunca vio mi nombre en ellos?
> -Nunca, señor, disculpe...
> -Curioso..., dijo sonriendo desilusionado y admirado, mirándose las manos con estupor, como preguntándoles si habían oído.
> -¿Curioso por qué?... (TEM, pp. 374-375)

Pero lo normal es que las líneas dialogadas sirvan a manera de puertas de escape hacia la revelación interior del personaje. De esta forma lo que verdaderamente importa es lo que la propia conciencia revela, y la función de esa comunicación exterior entre quienes hablan es facilitar la entrada a un nivel más profundo de conocimiento sobre el personaje. Veámoslo con un ejemplo. Cuando, al día siguiente de haber matado a Lafontaine, Emilio decide acercarse a la casa y encuentra frente a ésta a mucha gente, con la tranquilidad que

lo caracteriza se acerca a los guardianes y les pregunta:

> -¿Robo?
> Los hombres lo semblantearon con atención, superficialmente, profesionalmente, con duda, desconfianza, molestia, temor, aburrimiento. El caballero los miraba con unos grandes y confiados ojos, distantes, seguramente indiferentes, desde luego despreciativos, les clavaba él mismo la vista con desconfianza, par de muertos de hambre rascando piojos en la alta noche del conventillo en el cerro de los lecheros... (TEM, p. 57)

La pregunta, más que originar una inmediata respuesta externa -en este caso, de los policías interrogados-, da lugar a una evaluación de los gendarmes. Esta evaluación se hace, a través del narrador omnisciente, desde la perspectiva de Emilio. Es él quien, al mirarlos, tiene la impresión de estar frente a unos hombres "distantes, seguramente indiferentes, desde luego despreciativos". Hasta finalmente considerarlos un "par de muertos de hambre rascando piojos en la alta noche del conventillo", idea en que se sintetiza el desprecio que Emilio le tiene al oficio de los policías. Pero sigamos el texto:

> ... Desde afuera, él se miraba y se escuchaba, buena voz, cautelosa y vaga, ajustadamente envuelta en dudas y misterio y frivolidad, /¿robo? claro, exacto, exactamente, Emilio, lo haces bien, empiezas a hacerlo bien, nada de lanzar la boca con seguridad y escándalo entregando la palabra evidente y necesaria/, //¿asesinato?, no, no soy tan huevón //, /me gusta tu voz y tu vista, pausada vista cruel, Emilio, sin apuro, sin demasiado interés, no insistas mucho, no te muevas, no hagas ruido, si no haces ruido eres misterioso y peligroso y por supuesto que intocable, no mires a nadie, no te dejes mirar, demuestra furia si es necesario, sólo si es necesario, haz cuenta que traes, otra vez, una carga de silencio. Qué buen artista de teatro hubieras sido, Emilio. Pero tuviste mala suerte/, //pero el infeliz tuvo más mala suerte todavía, no, no me gustó verlo cuando caía. No

> pude seguir en el teatro ni el país. Si no ocurre eso, si él no me provoca, si no provoca mi furia, ya sería famoso yo en Perú y Colombia y ahora en Chile, ahora mismo no estaría aquí, parado aquí en esta vereda, en medio de esta sucia gente, estaría tal vez durmiendo cansado de la actuación de anoche, tapado por los aplausos que resonaban todavía en el teatro Odeón, desbordando por la plaza hacia la playa y ascendiendo el cerro inglés//.
> -Mataron a un viejo, caballero... (TEM, pp. 57-58)

Del Emilio que, filtrado a través del narrador omnisciente, evalúa a los gendarmes pasamos ahora al Emilio que se evalúa a sí mismo. Hay un desdoblamiento entre él, representado gramaticalmente por la primera persona ("no soy tan huevón"), y su otro yo, la voz que le habla a él en segunda persona ("Emilio, lo haces bien"). Es decir que su conciencia adquiere funcionamiento autónomo, independiente del sujeto que la contiene. Puesto que se trata de pensamientos que no llegan a verbalizarse externamente, la voz en primera persona corresponde a una conciencia primera.[90] Hemos separado con unas rayitas (/, //) la alternancia entre las dos voces. A la explicación del narrador básico, quien declara la distancia que ante sí mismo adopta el personaje, sigue de inmediato un soliloquio cuyo emisor es la conciencia de Emilio hablándole a éste: "¿robo? claro, exacto, exactamente, Emilio, lo haces bien,... ". Esta conciencia segunda (recuérdese la diferencia que hemos establecido) cede campo a la conciencia primera que entonces se aclara algo a sí misma: "¿asesinato?, no, no soy tan huevón". El cambio de plano entre una y otra es breve porque regresa de inmediato la voz de la segunda, bruscamente interrumpida, y se continúa hasta: "Pero tuviste

mala suerte". La conciencia primera hace de nuevo una aclaración: "pero el infeliz tuvo más mala suerte todavía,... ". La referencia guarda relación con el asesinato de Leonel, primera víctima de Emilio, en un teatro bogotano. Según Emilio, esta desgraciada experiencia lo ha privado de la gloria que le esperaba en su carrera artística. Todo lo anterior representa la corriente mental del personaje, fluyendo a partir de la pregunta inicial en la situación dialogada" ("-¿Robo?"). Obsérvese entonces que cuando, muchas líneas después, el lector encuentra finalmente la respuesta a esa pregunta ("-Mataron a un viejo, caballero... "), ésta no tiene en realidad ninguna importancia. Por lo demás el lector ya la conoce. Lo que empieza a tener significación es el grado de conocimiento a que se ha llegado con respecto al personaje narrado. El diálogo, pues, sirve especialmente como una apertura hacia adentro del personaje. Su apariencia objetiva conduce casi siempre a un grado mayor de interioridad que, consecuentemente, le entrega al lector de la novela una conformación de mundo más completa.[91]

Aunque el tiempo de la ficción en Todas esas muertes se desarrolla casi completamente según una progresión lineal, el relato logra transmitir al lector la impresión de un tiempo vago, difícil de precisar. Al comienzo del relato encontramos a Emilio, de noche, frente al puerto de Valparaíso. Horas después mata a Lafontaine y regresa a casa pasadas ya las once: "Son más de las once le dice Úrsula . ¿Cómo te atreves a hacerme esperar con el frío que hace?"

(TEM, p. 37). El día siguiente conoce a Elcira y mata a Chaille. La mañana siguiente (tercer día) lo vemos, después de descansar en el cuarto de un hotel, leyendo las noticias según las cuales el entierro de Chaille será el día sábado: "El sábado es un buen día, el mejor para ser llevado al camposanto... " (p. 105). Más adelante, pensando en la esposa de su víctima, Emilio afirma que "ya estamos a lunes 12" (p. 111). De ser así, significa que faltan cinco días para el entierro. Éste tiene lugar en la sección siguiente (pp. 117-125) donde Emilio conoce a la viuda de Chaille, y sufren más tarde el accidente en que ella muere. Después de esto, mojado todavía por el agua del mar, Emilio regresa a casa (p. 127). Aquí empieza a surgir la inseguridad temporal: "¿Cuántos días que no aparecía por casa? Lo olvidaba. ¿Cinco, diez, quince? Estaba muy cansado para recordarlo, ignoraba, incluso, en qué mes estaban. ¿Y en qué año, dios, en qué año? (p. 127). Esa misma noche, después de ir con Úrsula a declarar contra Becerra en el juzgado, Emilio visita a Elcira. Aquí surge nuevamente la vaguedad cronológica: "¿cuántos meses hacía? ¿y cuántos meses habían ya transcurrido desde la trágica desaparición de Chaille y de la pobrecita señora Chaille?" (pp. 156-157). Habiendo aceptado matar a Titius, Elcira lo hace uno o dos días después. Concluído el acto Emilio pregunta: "¿En qué mes estamos, Elcira?" (p. 207), y agrega al no responder ella: "¿Así es que hace tiempo que se terminó el invierno?" (p. 207). Esta última suposición plantea claramente para el lector la vaguedad tempo-

ral en que vive el personaje. El invierno no ha realmente culminado, porque todavía llueve, y, según sus propias palabras: "ayer no más fue 21 de septiembre e hizo precisamente mucho frío" (p. 208). Como se ve, el relato trata de destruir la noción concreta de tiempo.

Emilio vuelve a casa y otra vez lo asalta la pregunta de antes: "¿Diez días, quince, veinte días que no se portaba por la casa?" (p. 215). Según Úrsula son veinte. Esa misma noche se va (p. 223), sufre un ataque en el coche de Becerra (p. 229), y conoce a Eugenia. Luego lo vemos en una playa pescando (p. 245), repuesto ya del ataque, y bien puede ser el día siguiente. Emilio recuerda cómo empezó sus crímenes, recuerda una experiencia en el prostíbulo de la Carmen Cirano que, supone él, le trajo el odio de Becerra, y habla con Eugenia hasta las dos o tres de la mañana (pp. 253-274). Pero a la hora del desayuno está donde Úrsula, y en la noche sale con Becerra a matar al marido de Eugenia. Al día siguiente visita a Federico Tillmans, pero no lo mata. Éste en verdad es un largo día: mientras espera el tranvía, al salir de la casa de Tillmans, Emilio se encuentra con Elcira (p. 317); paralela a esta acción se desarrolla la de Úrsula y el Becerra quienes han ido al juzgado (p. 323). Luego viene la manifestación política callejera, atacada por la policía, al cabo de la cual se encuentran Emilio y Becerra (pp. 334-342). Ese mismo día, por la noche, Emilio visita a Elcira y ésta al verlo le pregunta: "¿Cuántos días que no nos veíamos, Emilio? (p. 346). El lector se sorpren-

de ante esta pregunta pues sabe que esos dos personajes se encontraron esa misma mañana, mientras Emilio esperaba el tranvía.

La última sección del relato hace referencia a un hecho histórico concreto, el terremoto ocurrido en Valparaíso en 1906. Si bien el texto precisa el día, "jueves 16 de agosto" (p. 355), no se hace referencia al año. Con relación al resto de la historia sabemos que necesariamente ocurre después. Emilio, quien finalmente había sido apresado, sale de la cárcel durante el terremoto. Herido, en medio de un completo pandemónium, busca a Úrsula y al niño. Pero notamos que, como siempre, su memoria es confusa en cuanto a fijación cronológica de los acontecimientos: "Úrsula, Úrsula, ¿dónde estás? ¿dónde está el niño? ¿cuántos años, cuántos meses tiene?, dios mío, ¿cuánto tiempo tiene, cuánto tiempo tengo yo, cuánto tiempo aquí, en la oscuridad, en la humedad, en el adobe? (p. 362).

Esta nebulosa que invade al tiempo de la ficción se ve acompañada por ciertas rupturas de orden en el tiempo de la narración. El procedimiento más frecuente es la retrospección o vuelta atrás. Esto se logra mediante la reconstrucción mental que un personaje hace de alguna experiencia pasada. Así ocurre, por ejemplo, cuando Becerra recuerda el día en que entró al prostíbulo de la Carmen Cirano con un brasero robado (p. 160), las burlas y humillaciones sufridas por él a causa de las prostitutas (pp. 291-293), o cuando, mientras él habla con Úrsula, piensa en el ofrecimiento

que le hiciera el judío:

> -Debes convencerte, Becerra, de que eres maricón, un auténtico maricón, no lo tomes como una desgracia sino como una bendición, una predisposición feliz a la cual debes sacarle lustre y buscarle ganancia, eres naturalmente maricón, Becerra, has nacido así, como los tenores, y no de otra manera, como si hubieras nacido bueno para cantar, ¿no tienes buena voz, tal vez?, preguntaba fijando las palabras, echándolas una a una sobre la cabecita del Becerra, por eso, hazme caso, cómprate un par de hermosos zapatos de taco alto, ... (TEM, pp. 329-330)

Las palabras del judío son un _flash-back_ que interrumpen bruscamente el presente del relato. Pero es una interrupción beneficiosa puesto que aclara muy bien la imagen de los zapatos que acaba de aparecer líneas antes en el monólogo del personaje: "Sí, tendré que comprar algunas cuerdas por si lo matan [a Emilio] ahora. Y unos zapatos blancos. Les subiré el taco" (p. 329).

Como sucede en otras novelas de Droguett, el procedimiento de retrospección adquiere la estructura de una caja china. De esta forma, el presente del relato es desplazado por la interrupción, o recreación en el texto, de un recuerdo que a su vez introducirá otro recuerdo, y posiblemente otro, antes de que el "presente" del relato vuelva a aparecer. Ilustrémoslo con un ejemplo. Al iniciarse la sección decimotercera del relato (pp. 245-274), Emilio, repuesto del ataque que sufrió, está sentado en la playa solo. Esta situación, pues, define el _presente_ de la historia. En ese momento Emilio piensa en Eugenia, la mujer que lo ha ayudado:

> ¿Dónde estaría ella? Sentía una rápida necesidad de verla, de conocerla más íntimamente, de recoger su vida en sus manos y desmenuzarla, como este puñado de arena limpia que se entrega sin reparo, tendría tiempo para acercar este poco de tierra que somos nosotros, pues deseaba no sentirse solo ahora que el Becerra se había ido a Viña del Mar. (TEM, p. 246)

A esta referencia sobre Becerra sigue de inmediato el texto de la conversación que ha tenido lugar antes entre los dos personajes (pp. 246-249). Las últimas palabras de Becerra: "-Cúidela [a Eugenia], patrón, que para algo la echó la vida a caminar por la vereda hasta sus brazos, y no la mate todavía... " (p. 249), hacen que Emilio concluya para sí mismo que él no es un asesino de mujeres. En seguida aparecen en el texto los argumentos con que Emilio ha intentado justificar su condición de asesino ante Eugenia, comparando su destino al de Miguel Angel y Rembrandt:

> ... ¿le parecen locos, le parecen energúmenos, seres del demonio y la maldición? No, Eugenia, no, difícil Eugenia, eran personas enfermas, enfermas de una incurable y elevada enfermedad que no sana el físico ni el flebótono ni el boticario ni el médico de las locas, ellos también estaban hundidos en su elemento, el elemento que modestamente es también el mío, ellos estaban cumpliendo su destino... (TEM, p. 252)

Dentro de esta situación recordada ahora, surge acto seguido otro recuerdo. Emilio le cuenta a Eugenia cómo mató a Leonel en el pequeño teatro de Bogotá (pp. 253-259). La narración retoma el texto de la conversación con Eugenia y, con la correspondiente aclaración del narrador básico, hay un desplazamiento a otro momento del pasado: "Después de esa larga conversación las cosas se habían presentado rápidamen-

te" (p. 261). Vemos entonces a Emilio, en el pasado, sentado sobre unas rocas, pensando en la viuda de Chaille (p. 262). Al pensar en la muerte de ésta, viene a su mente la imagen de Becerra quien, "sin esperar sus indicaciones, menos sus palabras, actuó por su cuenta y dirigió recto el victoria hacia el mar, para ahogarlos a ambos... " (p. 262). Emilio cree que Becerra lo odia por ser francés, y esta idea introduce el recuerdo de otra experiencia, en el prostíbulo de la Carmen Cirano (pp. 262-266). Los pensamientos finales del protagonista en relación con Becerra sirven para que el relato vuelva al momento presente inicial:

> ... irá cualquier día al juzgado a denunciarme, lo tendré que matar, murmuraba angustiado, asqueado, tirando la lienza al mar, extrayendo una cabinza, dejándola en las rocas sin tocarla, donde se revolvía ahogándose, mientras él rellenaba quedo la pipa, taconeándola minuciosamente, respirando hacia el mar. <u>La sintió caminar hacia donde él estaba</u>, inclinarse, coger la cabinza, que movía la cola angustiada y extrañada y lanzarla al mar. (TEM, p. 266)

Eugenia, en quien Emilio estaba pensando, acaba de llegar. El relato vuelve al <u>presente</u> descrito al comienzo de la sección (p. 245), donde el protagonista está sentado en la playa, esperándola. Como claramente podemos ver, este procedimiento rompe el sentido de continuidad progresiva en el tiempo de la narración. La consecuencia, sin embargo, es positiva. En efecto, estos desplazamientos indican el dinamismo con que la conciencia del personaje cambia diferentes fragmentos de experiencia, pasada y presente, para aclarar más los límites de su condición. El tratamiento del tiempo,

pues, refuerza la impresión de interioridad lograda por el modo narrativo.

La realidad ficticia de Todas esas muertes ha sido elaborada sobre un hecho concreto de la realidad histórica. Luis Amadeo Brihier Lacroix, o Emilio Dubois, fue un criminal francés que vivió en Chile a comienzos de este siglo. Sus restos reposan en el cementerio de Playa Ancha, en Valparaíso. El propósito del novelista, aclarado por el autor implícito, no es hacer "un escueto expediente procesal ni un ajustado itinerario biográfico sino un primer intento de novelar una vida excepcional" (TEM, p. 12). Para mejor llevar a cabo su intento el narrador se coloca al mismo nivel de realidad del protagonista y su mundo. Como sucede en el caso de Eloy, los datos del acontecer no cubren todos los límites de su vida, pero son suficientes para que el lector conozca lo más significativo de ella. Esto se debe a la interioridad desde la cual vemos casi siempre al personaje. El Emilio que nos presenta la novela está muy lejos del criminal vulgar que revelaba el folletín. En Todas esas muertes encontramos a un hombre que ha fracasado en su sueño de ser famoso a través del arte, en su caso el arte dramático. Para redimirse encuentra entonces una nueva pasión: conquistar ese arte mediante la ejecución del crimen perfecto. Pero está claro que su deseo de encontrar la fama no logra salvarlo del demonio que lo victimiza, su gran sentimiento de soledad. Esta condición humana del personaje, ampliada por la realidad que nos da la novela, no sólo se revela en

relación a Emilio sino que se extiende a otros personajes. Este es el caso, entre otros, de Becerra, quien en la novela queda despojado de la capacidad sanguinaria que lo distinguía en el folletín (allí aparece con el nombre de Bernabé), y es relegado a un papel mucho más pasivo. Pero esa pasividad en cuanto se refiere a acción exterior es substituída por una incursión mayor en su comportamiento interno. De esta forma el lector logra acercarse más a su verdadera condición. Se trata, en efecto, de un hombre que se debate entre un sentimiento de culpa por su homosexualidad, un gran deseo de ser reconocido como individuo (su intento de sindicalizar a las prostitutas, o unirse al judío son parte de su búsqueda), y, tal como su patrón, su consecuente soledad. En el capítulo siguiente, al examinar temáticamente las novelas de Droguett, veremos que ese sentimiento de soledad constituye una de las características que mejor definen la condición humana en su universo narrativo.

NOTAS AL CAPÍTULO II

[1] 100 gotas de sangre y 200 de sudor (Santiago: Zig-Zag, 1961), 199 pp.; Supay el cristiano (Santiago: Zig-Zag, 1967), 185 pp. En adelante nos referiremos a estas dos novelas con las abreviaciones 100 gotas y Supay, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[2] La razón por la cual no se publicó inmediatamente el texto íntegro, según la explicación del autor, fue simplemente económica. Resultaba arriesgado para la editorial publicar una extensa novela "histórica" en un momento en que la popularidad de este subgénero había disminuído. Curiosamente, la segunda obra, Supay, representa la primera parte del relato total, y 100 gotas la segunda. O sea, un orden inverso al de publicación.

[3] Palabras de Droguett en su introducción a 100 gotas, p. 13.

[4] El hombre que trasladaba las ciudades (Barcelona: Editorial Noguer, 1973), 419 pp. En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla EHTC, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[5] Seguimos aquí las ideas de Mario Vargas Llosa en su estudio García Márquez: historia de un deicidio (Barcelona: Barral Editores, 1971), pp. 538-576.

[6] Esto es lo que Vargas Llosa denomina "punto de vista espacial" (García Márquez: historia de un deicidio, p. 538). Nosotros preferimos llamarlo "punto de vista del narrador" a fin de evitar posibles confusiones entre este término y el "espacio" donde ocurre la acción de la novela. En otras palabras, se trata aquí de la voz o persona que narra.

[7] Más adelante estudiaremos detalladamente el monólogo interior, ahora nos interesa sólo señalar su presencia en los momentos iniciales de la obra de Droguett. En lo relacionado con éste y otros procedimientos narrativos de naturaleza semejante seguimos las ideas de Robert Humphrey,

Stream of Consciousness in the Modern Novel (Los Angeles: University of California Press, 1955).

[8] Abundan, por una parte, los vocablos de color local ("huaina", "reguas", "rucas", "macanas", "huaracas", etc.), resultado de un interés por nombrar lo indígena. La ambientación lingüística, sin embargo, se logra con el habla misma de los españoles. Como bien ha anotado Ignacio Valente, esta medida guarda relación con la imagen de mundo que se nos quiere dar: "... el lenguaje de época impone su sintaxis y sus expresiones, la hipérbaton, los 'agora mesmo', los 'voacé' y los 'vuestra merced'. Esto sobre todo en los diálogos, pero también en los pensamientos de los protagonistas e incluso en las propias descripciones del autor, comprometido como está con el recurso novelístico actual de narrar desde dentro de los personajes, dejando que éstos impongan a toda la novela su modo de hablar" ("Carlos Droguett: Supay el cristiano", El Mercurio, 18 de junio de 1967). Aunque en su artículo Valente se refiere a Supay, como sabemos, ésta y 100 gotas forman una unidad.

[9] "This technique of stream of consciousness may be defined, simply, as the novelistic technique used for representing the psychic content and processes of a character in which an omniscient author describes that psyche through conventional methods of narration and description" (Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, pp. 33-34).

[10] Véase Jean Ricardou, Problèmes du nuveau roman (Paris: Seuil, 1967), p. 161 y ss. Estos dos conceptos corresponden a lo que B. Tomachevski denomina respectivamente, fable, "ce qui s'est effectivement passé", y sujet, "la manière dont le lecteur en a pris connaissance" (B. Tomachevski, "Thématique", Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes réunis par Tzvetan Todorov, Paris: Éditions de Seuil, p. 268).

[11] Pero Sancho de la Hoz, Escribano General de Pizarro, y como tal autor de una Historia verdadera de la Expedición al Perú, que contiene los fechos del muy ilustre señor Francisco Pizarro, llegó al Cuzco en 1539, acompañado de unas Cédulas Reales que le daban título de Gobernador en condiciones previstas por la Corona. Pizarro, a fin de evitar un conflicto entre Sancho y Valdivia, logró que ambos hicieran un contrato según el cual Pero Sancho se comprometía a proveer la expedición convenientemente. Para hacer esto Sancho se trasladó a Lima, donde sus acreedores lo me-

tieron en la cárcel. Sancho, por lo tanto, no pudo cumplir el convenio firmado con Pedro de Valdivia; por el contrario, vio en su mala suerte la traición de éste, y dedicó el resto de sus días a buscar venganza. Véanse: Crónicas del Reino de Chile, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 131, Francisco Esteve Barba, ed. (Madrid: Ediciones Atlas, 1960); H.R.S. Pocock, The Conquest of Chile (New York: Stein and Day, 1967); y especialmente Aurelio Díaz Meza, Leyendas y episodios chilenos. Crónicas de la Conquista, tomos I y II (Buenos Aires: Editorial Antártica, s.a.).

[12]El 19 de junio de 1549 Juan Núñez de Prado, en ese momento alcalde de las minas de Potosí, había recibido provisión para dirigirse a la región de Tucumán y fundar un pueblo en el sitio que le pareciese más conveniente. La decisión, tomada por el licenciado La Gasca, Pacificador del Perú, tenía el doble propósito de buscar expansión territorial, y satisfacer al mismo tiempo el deseo de posesión de tierras que tenían muchos soldados descontentos. Desafortunadamente para Núñez de Prado, su misión habría de incomodar los planes de Valdivia en Chile, quien igualmente trataba de ensanchar su territorio. El conflicto surgió, como era de esperarse, y Barco -nombre de la ciudad originalmente fundada por Núñez- se convirtió en una población móvil, montable y desmontable, que Núñez y sus hombres cargaban a cuestas para salvarla de los acechos de Valdivia. Para una idea más completa sobre estos acontecimientos véase Roberto Levillier, Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán, tomo I (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927).

[13]"Parecióle a Francisco de Aguirre más conveniente, por las implicaciones que pudiesen surgir y la justificación de sus actos, mudarla a otro sitio. Era demasiado vano para tolerar la obra del vencido. Queriendo revestir la propia con caracteres de creación transcendental y de apertura de nueva era, borró la ajena en sus restos materiales y hasta el nombre que la recordara. Por junio de 1553 alzó la ciudad, según testimonios de varios conquistadores, a media legua de distancia, a orillas del Dulce, en el lugar hoy llamado 'Pueblo Viejo'. Satisfecha su soberbia, bautizó la 'nueva' población, Santiago del Estero. Era, en realidad, la 'Barco' de Núñez de Prado, en su cuarta metamorfósis" (R. Levillier, Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán, p. 187).

[14]Los asesinados del Seguro Obrero, crónica (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), 62 pp. A falta de la versión original usamos aquí esta versión posterior.

[15] Sesenta muertos en la escalera (Santiago: Nascimento, 1953), 292 pp., prólogo de Juan De Luigi. En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla SME, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[16] "Corina Rojas, criminal del amor", folletín publicado por Droguett bajo el seudónimo de Paul Beauchamp (excepto las dos primeras entregas, donde no aparece nombre de autor), en ocho entregas consecutivas del diario Extra de Santiago, entre el 1 y el 8 de agosto de 1946.

[17] Ralph Stephenson, Jean R. Debrix, The Cinema as Art (Hardmondsworth, England: Penguin Books, 1969), p. 129.

[18] Véase, por ejemplo: Robert Richardson, Literature and Film (Bloomington: Indiana University Press, 1969); Alan Casty, The Dramatic Art of the Film (New York: Harper and Row Publishers, 1971); Sergei Eisenstein, The Film Sense (New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1947); Christian Metz, Lenguaje y cine (Barcelona: Editorial Planeta, 1973), trad. del francés por J. Urrutia; y, naturalmente, el libro ya clásico de Claude-Edmonde Magny, L'âge du roman américain (Paris: Les Éditions du Seuil, 1947).

[19] "Isabel" (cuento), La Hora, 4 de febrero de 1940. El texto de este cuento se interpola, sin interrupción alguna, entre las páginas 18 y 26.

[20] Para facilitar nuestro análisis, llamaremos aquí "espacio mayor" al espacio donde se mueve el narrador básico del relato. Es decir, Santiago, lugar donde ocurre la masacre del Seguro Obrero. Puesto que la crónica de tales acontecimientos abre y cierra el texto total de la novela, podemos considerarlo también como el espacio básico de la misma. Los "espacios menores" están dados por cada una de las diferentes partes del collage. Son, por lo mismo, espacios incluídos dentro del espacio mayor. Esta diferencia es aplicable, de manera semejante, al tiempo en que sucede el acontecimiento político en Santiago, y al tiempo en cada una de las partes que se mezclan con la crónica inicial, "Los asesinados del Seguro Obrero".

[21] "Día de los muertos" (artículo), La Hora, 1 de

noviembre de 1940. La interpolación de este texto va de la página 27 a la 31.

[22]"La noche" (cuento, 1933), El cementerio de los elefantes (Buenos Aires: Fabril Editora S.A., 1971), pp. 45-59. Esta interpolación va de la página 32 a la 48.

[23]"Tiempo" (cuento), La Hora, 2 de febrero de 1941. Esta interpolación va de la página 52 a la 65.

[24]"La cueca de la bandera" (artículo), Ultimas Noticias, 18 de septiembre de 1945. "Septiembre el loco" (artículo), Ultimas Noticias, 30 de septiembre de 1945. La interpolación de estos textos va de la página 67 a la 74.

[25]"Lejos" (cuento), La Hora, 2 de junio de 1940. Este texto está intercalado entre las páginas 89 y 96.

[26]"Ensayo sobre el opio" (artículo), Ultimas Noticias, 28 de noviembre de 1945. Este artículo está interpolado entre las páginas 160 y 164.

[27]"La guerra nocturna" (artículo), La Hora, 15 de abril de 1940. Este texto aparece entre las páginas 186 y 188.

[28]"Cupido borracho" (cuento), La Hora, 19 de noviembre de 1939. Este cuento, con sus expansiones correspondientes, constituye la cuarta sección de la novela (pp. 257-275).

[29]R. Stephenson, J.R. Debrix, The Cinema as Art, p. 132. El subrayado es nuestro.

[30]El estudioso de la obra de Droguett no puede menos que sorprenderse ante los cambios que sufre determinado texto en sus diferentes ediciones. Un caso singular lo constituye "Los asesinados del Seguro Obrero", de curiosas variantes en las distintas ediciones que conocemos, tan

abundantes que por sí solas constituirían materia de estudio aparte. Sirva esto para aclarar que nuestro propósito no es hacer una comparación lineal de los dos textos, sino confirmar que así como observamos cambios en dos ediciones diferentes de la crónica como tal (por ejemplo la de Ercilla en 1940, y la de Ediciones Universitarias de Valparaíso en 1972), con mayor razón podrán esperarse tales cambios al combinarse ese texto con otros materiales, como ocurre en Sesenta muertos en la escalera.

[31]Entiéndase que hablamos aquí del soliloquio como técnica al servicio de la corriente de la conciencia. Según R. Humphrey "Soliloquy in the stream-of-consciouness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed" (Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, p. 36).

[32]"Corina Rojas, criminal del amor", Extra, 1 de agosto de 1946.

[33]"Corina Rojas, criminal del amor", Extra, 8 de agosto de 1946.

[34]No pretendemos hallar correspondencias exactas entre el personaje de Flaubert y el de Droguett. Sin embargo, creemos que entre Emma Bovary y Corina Rojas hay puntos de contacto en cuanto al velo romántico con que cada una trata de cubrir la simplicidad de sus respectivas existencias en un momento determinado.

[35]Para una aclaración del término, así como de su opuesto, "personaje redondo", véase E.M. Forster, Aspects of the Novel (Hardmondsworth, England: Penguin Books, 1968), pp. 75-89.

[36]Como sucede frecuentemente en el mundo de Droguett, la pena de Diego ante la enfermedad de su madre podría ser una transposición, dentro de la realidad ficticia, del dolor del propio autor. Como sabemos, la madre de Droguett murió cuando él estaba aún muy niño, y su recuerdo aparece presente a lo largo de toda su obra.

[37]En un momento del relato esta omnisciencia llega a un extremo chocante, saliéndose del marco del narrador básico y entrando a ser patrimonio de un personaje secundario. Sucede esto en relación con la intromisión del cuento "Lejos". Efectivamente, en el momento en que la madre se ausenta de la casa, Enrique (Pablo, en el cuento original), abrazado a sus dos hermanas, la ve partir. El narrador lo describe así:

> Enrique mira también, qué blanco se ve el papel en la oscuridad de la calle flameando en las manos de su madre. Los tres ven que ella se aleja cada vez más. Se abrazan para mirar. Enrique piensa: "Abrazados vemos mejor".
>
> -Claro -dice Elena- ¿no ves que tenemos todos los corazones juntos? (SME, p. 95)

La pregunta que se le ocurre al lector es, lógicamente, ¿tiene Elena un poder especial, capaz de adivinar el pensamiento de Enrique?

[38]Cupido marcha por las tranquilas calles rodeado de soledad, pues la ironía de su destino es proveer de amor a los otros sin que esta posibilidad exista para él mismo: "Su tristeza era abundante, negra, era una tristeza de dios grande. Deseaba que lo quisieran, era su más íntimo deseo, su más repetido pensamiento. Quería que alguien lo amara y como nadie podía amarlo, ahí estaba su amargura. Le estaba prohibido amar y que lo amaran. Lo mismo que a la Muerte, a quien le estaba prohibido morir" (SME, p. 260). La historia de Cupido es intercalada de manera semejante a como lo son los otros cuentos y crónicas de que se alimenta la novela. Su justificación, pues, al nivel estructural, es el ser parte del collage que el escritor se ha propuesto organizar. En cuanto al distinto nivel de realidad que esta historia introduce, podemos decir que con ella el novelista señala su ambición de crear ante el lector la impresión de una realidad ficticia total, que va más allá de lo simplemente cotidiano.

[39]*Eloy* (Barcelona: Seix Barral, 1971), 135 pp. En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla E, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[40]Cedomil Goić, *Historia de la novela hispanoamericana* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), p. 236.

[41]La manía correctora de C. Droguett, mencionada antes, se refleja en el cambio que puede sufrir la disposición del material mismo del relato en sus diferentes ediciones. De esta forma, por ejemplo, la edición argentina (Buenos Aires: Sudamericana, 1969) tiene solamente 37 párrafos, en tanto que la española (Barcelona: Seix Barral, 1960) tiene 52. Nuestra edición, la segunda de Seix Barral, tiene 51. Sería inusitado considerar la línea final de la novela: "Ahora se movieron las botas" (E, p. 135)como párrafo aparte.

[42]G. Berthelot, "Lecture de Eloy (1960)", Études Hispano-Américaines, s. núm. (1973), p. 7.

[43]Un buen ejemplo es el "pantalón de niño" mencionado al comienzo del relato (p. 9), sin que el lector conozca más detalles sobre el mismo. Véase el apartado "f" en nuestra selección de los episodios claves dentro del nivel evocado.

[44]R. Jara, F. Moreno, Anatomía de la novela (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), pp. 56-57. Nótese que en ese cuadro los autores hablan de 52 fragmentos.

[45]G. Poulet, Études sur le temps humain (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1949), pp. 372-373.

[46]M. Ostria González, "El monólogo de Eloy", Nueva narrativa hispanoamericana, núm. 2 (1973), p. 188.

[47]"Indirect interior monologue is... that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it" (Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, p. 29).

[48]"Direct interior monologue is that type of interior monologue which is represented with negligible author interference and with no auditor assumed" (Humphrey, Stream

of Consciousness in the Modern Novel, p. 25).

[49]Es necesario advertir, no obstante, que a pesar de ser éste un modo narrativo basado en combinaciones de naturaleza diferente, en Eloy prevalece en una u otra forma el tono del narrador omnisciente, básico, cuyo discurso filtra el del personaje. Como dice Ostria González, "en Eloy encontramos un único discurso; el discurso mimético del narrador básico. El personaje no posee un discurso propio como sucede en otras novelas. Es a través de la tercera persona, que se hace porosa o transparente, que contemplamos el movimiento de la conciencia, casi siempre, en un estado prelingüístico. Las escasas frases de los personajes que aparecen como emitidas efectiva y conscientemente están inmersas en la corriente de la conciencia del protagonista y surgen siempre como recordadas o imaginadas, nunca dichas en el acontecer presente, exteriorizadas" (M.O. González, "El monólogo de Eloy", p. 184). Otro enfoque del modo narrativo en esta novela es el llevado a cabo por G. Parent, "El modo narrativo en Eloy de Carlos Droguett", NorthSouth/ NordSud/ NorteSur/ NorteSul: Canadian Journal of Latin American Studies/ Revue canadienne des études latino-américaines, núms. 5-6 (1978), pp. 157-178.

[50]Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, p. 4.

[51]Andrés Sorel, por ejemplo, dice que: "El procedimiento empleado, limita hasta un grado bastante considerable la novela, que no aclara, que no forma un personaje, que desconoce un ambiente, que nos deja llenos de perplejidades y dudas, y, desde luego, no da luz al suceso que quiere analizar" (A. Sorel, "La nueva novela hispanoamericana", Cuadernos hispanoamericanos, núm. 191 (1965), p. 253. Otro crítico, Yerco Moretić, opina igualmente que: "Eloy aparece en la novela como un hombre en el aire, casi sin pasado, o casi sin que este pasado permita entender su duro presente. Tampoco el carácter de los recuerdos que lo asaltan a cada instante entrega al lector alguna luz acerca del origen y la formación de ese ser que tan implacablemente se bate por su vida. Pudo tratarse, repetimos, de un bandido o un detective, un obrero, un estudiante, un político, etc." (Y. Moretić, "Eloy, por Carlos Droguett", Atenea, núm. 388 (1960), p. 258. Tales críticas, como se ve, carecen de fundamento. La identidad de Eloy queda totalmente aclarada en el relato; si faltan algunos detalles éstos quedan superados por la presencia constante de esa conciencia en acecho que, en último término, es lo que la novela sí se propone mostrar.

[52]El compadre (México: Joaquín Mortiz, 1967), 204 pp. En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla EC, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes. Refiriéndose al poco tiempo que descansó entre una y otra obra, y consciente él mismo de los puntos comunes que hay entre las dos, Droguett nos dice: "Yo terminé hoy Eloy, mañana me fui al cine, me bañé, me afeité; pasado mañana empecé a escribir El compadre. Pero mientras escribía El compadre, era muy probable que sicológica y técnicamente yo tuviera presente la historia de Eloy... " (Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977).

[53]Carlos Droguett ha confesado su admiración por Pedro Aguirre Cerda, identificado aquí como "el viejito negro" en cariñosa referencia a su apariencia física. Aguirre Cerda, sucesor de Arturo Alessandri (el de la matanza del Seguro Obrero), contó eficientemente con el apoyo de una campaña a su favor lanzada por el diario izquierdista La Hora, donde trabajaba entonces Droguett, miembro del partido Radical. Su triunfo traía muchas esperanzas para los grupos desfavorecidos chilenos, y su muerte, que lo alcanzó antes de poder lograr algo significativo (1941), representó una gran pérdida para sus seguidores.

[54]En una carta dirigida por el autor al crítico y poeta español, José M. Valverde, fechada en Santiago el 20 de enero de 1962, aquél le dice: "... en todo caso, presiento en esta novela una tentativa de orquestar muchos temas, o un solo tema: la realidad. Si he intentado una sinfonía, aquí está y no en el Eloy,... " (archivo droguetiano de G. Parent). Creemos que esta cita es reveladora de las intenciones que, en algún momento de la escritura de la obra, tuvo el autor.

[55]W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid: Editorial Gredos, 1961), p. 76.

[56]M. Friedman, Stream of Consciousness. A Study in Literary Method (New Haven: Yale University Press, 1955), pp. 124-125.

[57]Paradójicamente, algunos críticos han considerado estas reiteraciones como de valor negativo en la estructura de la obra. Este es el caso, por ejemplo, de Ignacio Valente quien, aparte de sus prejuicios de católico frente

al tratamiento que recibe la figura de Cristo en la obra, dice que "... en este nuevo libro se disuelve un tanto la fuerza poética de Droguett, y se ponen más en evidencia sus limitaciones narrativas" (I. Valente, "Carlos Droguett: El compadre", El Mercurio, 5 de noviembre de 1967). Tal posición evaluativa no toma en cuenta la posibilidad de un ritmo interno narrativo, buscado intencionalmente por el autor a base de tales reiteraciones.

[58]Friedman, Stream of Consciousness. A Study in Literary Method, p. 14.

[59]"CONTRAPUNTO: Palabra derivada de la expresión punctum contra punctum (en realidad, nota contra nota). El CO. parte de una voz dada sobre la que, ateniéndose a ciertas reglas que se refieren a los intervalos y al ritmo, se le añade una segunda voz" (Enciclopedia Salvat de la Música, I, 518).

[60]Friedman, Stream of Consciousness. A Study in Literary Method, p. 126.

[61]A. Huxley, Point Counter Point (New York: Harper and Brothers Publishers, 1947), p. 294.

[62]"La noción de CO. se aplica a todas y cada una de las líneas que pueden sobreponerse a una principal dada, conocida escolásticamente con el nombre de cantus firmus: partiendo de éste, gracias a la posible libertad y a cierto rigor científico, es posible construir una o más líneas melódicas a la vez independientes y relacionadas con él" (Enciclopedia Salvat de la Música, I, 518).

[63]"La anécdota me la contó a mí un médico. Fue una historia auténtica que ocurrió en una clínica en Santiago de Chile. El hombre era efectivamente un borracho, su mujer lo había abandonado, y él, arrepentido, dudoso, le había prometido a San Judas Tadeo dejar de beber con tal que su mujer regresara. Era un obrero calificado. Él contaba a la visitadora social y al practicante que el santo conversaba con él" (Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977).

[64]Patas de perro (Santiago: Zig-Zag, 1965), 320 pp.

En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla PP, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[65]Jaime Concha, "Carlos Droguett: Patas de perro", Anales de la Universidad de Chile, núm. 136 (1965), p. 214.

[66]"El medio pollo" (cuento, 1962), Los mejores cuentos de Carlos Droguett (Santiago:Zig-Zag, 1966), pp. 163-190.

[67]J. Concha, "Carlos Droguett: Patas de perro", p. 214.

[68]Nótese que las dos secciones terminan igualmente con la misma afirmación: "Llovió toda la noche".

[69]Éste se opone al llamado por W.C. Booth "autor implícito" (implied author), que, según lo explica el crítico, está sugerido en toda representación de mundo: "Cet auteur implicite est toujours différent de 'l'homme réel' -quoi que l'on imagine de lui- et il crée, en même temps que son oeuvre, une version supérieure de lui-même. Tout roman réussit à nous faire croire en un auteur que l'on interprète comme une sorte de 'second moi'. Ce second moi présente le plus souvent une version de l'homme extrêmement raffinée et purifiée, plus avisée, plus sensible, plus réceptive que la réalité" ("Distance et point de vue", Poétique, núm. 4 (1970), p. 515.

[70]F.M. Bonati, La estructura de la obra literaria (Barcelona: Seix Barral, 1972), p. 64.

[71]Todo indica que quienes se han acercado a la obra no han examinado cuidadosamente este punto de la estructura narrativa. Para Luis Merino Reyes, por ejemplo, Patas de perro es un "soliloquio"; para Fernando Alegría es un "monólogo"; y para J. Concha mismo "un gigantesco monólogo interior directo". Véase: L.M. Reyes, Perfil humano de la literatura chilena (Santiago: Orbe, 1964), pp. 199-201; F. Alegría, "Patas de perro", Las Ultimas Noticias, 18 de diciembre de 1965, p. 15; J. Concha, "Carlos Droguett: Patas de perro", p. 214.

[72]Este es un evidente toque autobiográfico en referencia a la madre de Droguett, llamada así. La referencia a Escudero es del mismo orden, y guarda relación con el paso del autor por el colegio de los agustinos.

[73]Esta curiosa referencia sin duda convierte a Carlos Droguett, autor, en personaje mencionado dentro de la historia ficticia. Él es ese novelista de quien habla Carlos, y la novela en cuestión 100 gotas de sangre y 200 de sudor.

[74]Debemos tomar esta edad como aproximada ya que el propio narrador no parece estar seguro del dato. En efecto, en la p. 118 dice que tiene "cuarenta y cinco años y cinco meses exactos", pero luego, en p. 291, afirma "esta primavera cumpliré cuarenta y cinco". La inseguridad guarda relación naturalmente con el estado de ofuscación que vive el personaje.

[75]Al escribir este cuento Droguett ha creado su propia versión de un cuento folklórico de larga tradición en Europa e Hispanoamérica. Ver, por ejemplo, Aurelio M. Espinosa, Cuentos populares españoles, tomo III (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), pp. 373-386, quien hace un buen resumen de las diferentes versiones que existen de tal historia.

[76]El hombre que había olvidado (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), 276 pp. En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla EHHO, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[77]José M. Castellet, La hora del lector (Barcelona: Seix Barral, 1957), p. 36.

[78]Como claramente se entiende, estos dos términos corresponden a la oposición telling/showing, que define la posición adoptada por el narrador frente a su historia. En el primero de los casos es la voz del narrador la que guía al lector en la evaluación del mundo que se le da en la obra, y corresponde a un modo narrativo que muchos críticos denominan resumen (summary) o panorama; en el segundo caso desaparece virtualmente la actitud paternalista narrativa y el lector se enfrenta por sí solo al mundo de la ficción.

Es lo que comúnmente se llama la escena (scene). Como dice Leon Surmelian: "There are two ways of writing a story: scene and summary... The scene is a specific act, a single event that occurs at a certain time and place and lasts as long as there is no change of place and no break in the continuity of time. It is an incident acted out by the characters, a single episode or situation, vivid and inmediate. The scene is the dramatic or play element in fiction, and a continuous present action while it lasts... It is not a narrator's report about it, but the event, the experience itself which unfolds before the eyes of the reader, with the actors caught in the act... Summary brings in the author, or his alter ego, his spokesman, unless it is summary by character, in which way it becomes dramatic. There is a change in voice from scene to summary and from summary to scene, and the reader unconsciously prefers a character voice, because it means more mimetic writing... Nevertheless, no matter how scenic, a story requires a narrator. Omniscience may be eliminated, but not the narrator's voice. We still hear it." (Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness, Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1969, pp. 5-16). Véase también la ya clásica obra de Percy Lubbock, The Craft of Fiction (London: Jonathan Cape, 1963), donde este autor plantea inicialmente tal diferencia.

79 No hay ninguna relación entre esta denominación y la establecida por Jean Pouillon: "la visión por detrás", "la visión con", y "la visión por fuera" (J. Pouillon, Tiempo y novela, Buenos Aires: Paidós, 1970), que hacen referencia al grado de conocimiento que tiene el novelista ante el mundo que describe. Nosotros preferimos hablar de una "visión desde dentro" en cuanto que el narrador (sujeto enunciador) dice algo sobre sí mismo, en su carácter de personaje (objeto del enunciado), y por lo mismo su conocimiento es total.

80 A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Éditions Gallimard, 1963), p. 149.

81 "En vista de que muchos se han puesto a componer un relato sobre lo que se ha cumplido entre nosotros, según nos lo transmitieron los que lo vieron con sus ojos desde el principio y se han hecho servidores de la Palabra, yo también, habiéndome informado de todo desde el comienzo, de manera exacta, he decidido escribírtelo por su orden, ilustre Teófilo, para que reconozcas la firmeza de las doctrinas que has recibido", Lucas I: 1-4 (Los cuatro Evangelios, traducción de J.M. Valverde y J.R. Díaz, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960).

[82] Todas esas muertes (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1971), 377 pp. En adelante nos referiremos a esta obra con la sigla TEM, que colocaremos al pie de cada cita, con la página o páginas correspondientes.

[83] Se trata de Carlos Enrique Pezoa Véliz, poeta chileno nacido en Santiago el 21 de julio de 1879, y muerto en un hospital de la misma ciudad el 21 de abril de 1908. Según la biografía del poeta éste era Secretario de la Alcaldía Municipal en Viña del Mar cuando ocurrió el terremoto de 1906, del cual resultó gravemente herido en una pierna y en la cabeza (véase, Raúl Silva Castro, Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), Santiago: Editorial Universitaria, 1964, p. 109 y ss.). El dato de la realidad ficticia guarda, pues, un mínimo punto de contacto con la realidad histórica.

[84] "Dubois, artista del crimen", folletín publicado por Droguett bajo el seudónimo de Paul Beauchamp en 135 entregas del diario Extra de Santiago, entre el 9 de agosto de 1946 y el 7 de enero de 1947.

[85] Sin que sea nuestra intención presentar una comparación de los dos textos, consideramos conveniente dar algunos ejemplos seleccionados con los cuales ilustrar los cambios sobresalientes.

1. El folletín da algunos datos que quedan escondidos en la novela:
    a. El negocio que traen entre manos Chaille y Emilio queda claramente explicado en el folletín (XII, XIII). No así en TEM (p. 90).
    b. En el folletín (XVIII, XIX) Emilio organiza una colecta para auxiliar a la viuda de Chaille. Esto no aparece siquiera insinuado en TEM.
    c. Los datos sobre el asesinato de Eugenia, descrito crudamente en el folletín (LVIII, LIX), faltan en el texto de TEM, p. 287.
    d. La referencia a la infancia de Emilio en París, y a su padre, un escritor obsesionado por el tema de la muerte, es bastante clara en el folletín (LXI), pero resumida en cuatro líneas en TEM, p. 302.
    e. En el folletín (LXXIX), después de la huelga callejera, Emilio y Becerra ("Bernabé" allí) asesinan al dueño de una cantina. Este nuevo crimen no aparece en TEM.
2. La novela amplía la visión de ese mundo con añadidos diferentes:
    a. El discurso que le hace Emilio a Elcira en TEM, p. 206, en que concluye que la muerte es un arte, está

ausente en su momento correspondiente en el folletín (XLIX).

b. El primer crimen de Emilio (Leonel, en un pequeño teatro de Bogotá), dato importante para comprender mejor los motivos que impulsan al crimen al Emilio de la novela (TEM, pp. 253-259), no aparece en el folletín (XLIX).

c. En el texto de la novela (TEM, pp. 291-296) el lector adquiere un conocimiento más profundo sobre la condición humana de Becerra, imposible de lograrlo a través del folletín.

d. El texto de la sección final de la novela (pp. 355-377), publicado en 1962 como cuento ("La noche del jueves"), no formaba parte del folletín. En la historia novelística se busca, con su inclusión, una aproximación simbólica entre el criminal y el artista.

3. Algunos datos del acontecer se cambian al pasar del folletín a la novela:

a. La declaración que Emilio hace en la comisaría (folletín, XXV y XXVI), es un poco diferente de la que aparece en TEM, p. 140.

b. En el folletín (LVII, LVIII) Emilio mata a Tillmans y a Fritz. En TEM, pp. 311-313, no lo hace.

4. La novela se enriquece mediante el empleo de procedimientos narrativos ausentes en la versión folletinesca:

a. Monólogo interior directo de Elcira (TEM, pp. 156-157), ausente en el folletín (XXXVI).

b. Intromisión de la conciencia de Emilio (TEM, p. 190), ausente en el folletín (L), etc.

Como bien puede apreciarse, la versión novelística constituye una verdadera reelaboración del material original.

[86] "La noche del jueves" (1962), Los mejores cuentos de Carlos Droguett, pp. 147-162.

[87] W. Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, p. 460.

[88] W.C. Booth, "Distance et point de vue", Poétique, núm. 4 (1970), p. 523.

[89] C. Goić, Historia de la novela hispanoamericana, p. 242.

[90] Nótese que por "conciencia primera" entendemos

aquí la mente del personaje como tal, representada por su flujo mental (monólogo, soliloquio); "conciencia segunda" sería la conciencia de esa conciencia. En otras palabras, el alter ego de la primera que, desdoblada aquí, se dirige a ella. Tomemos otro caso:

> Ella se reía hacia dentro, hacia dentro de su garganta, de su pecho, de su vientre, de sus muslos, ... ¿habría subido a ver al viejo? ¿habría subido a cerciorarse de que en realidad estaba muerto, muerto y asesinado para ella, como ella deseaba, como ella esperaba desde hacía seis meses? ¿Dónde estaba yo hace seis meses, en Santiago, en San Fernando, estaba enfermo, ya me había sanado del pie? ¿Quién era ella?... Dejé intactos los bolsillos, nada cayó al suelo, ni siquiera sus lentes, cuando saqué el reloj, murmuraba, y en seguida, ¿nada cayó al suelo, nada, nada? ¿Estás seguro? ¿Puedes ir a arrastrarte a la Matriz, a la hora de la misa de doce el domingo próximo, para jurarlo? ¿Te atreves? ¿Estás seguro? (TEM, pp. 61-62)

Hemos subrayado la voz de esa "segunda conciencia" que interrumpe de repente el monólogo de la primera. No hay otra posibilidad salvo, claro está, ver allí una intervención del narrador básico en verdadero gesto olímpico, como diría Kayser. El análisis de otras situaciones en que tal desdoblamiento ocurre excluye esta segunda posibilidad.

[91]En la misma sección del relato, pocas páginas más adelante, encontramos un ejemplo semejante en la conversación que sostienen Emilio y Elcira:

> -¿Verdad que usted lo mató?
>
> El recogió de la silla el gran sombrero alón y le dio el brazo para compañarla, pero ella lo rechazó con suavidad significándole que ése no era el problema. Caminaron sin mirarse, ella mirando la dudosa lejanía, él mirando su perfil y decidiéndose a ser verídico ahora, ahora mismo, aunque me equivoque, porque de todas maneras, después, dos, tres años, me echarán el guante y no podré escapar, pero quiero vivir, voy a matar y a vivir mientras envejezco, todavía no cumplo los cuarenta. ¿Cuántos años tendrá ella?
>
> -Matar es mi especialidad, en cierto modo es mi destino, nací para ello, de manera que si llego donde quiero llegar, no tendré nada de qué enorgullecerme, ¿verdad?... (TEM, p. 67)

Como podemos ver, la pregunta de Elcira ("¿Verdad que usted lo mató?") no obtiene una respuesta inmediata, pero sirve de apertura a una visión interna de Emilio. El movimiento del relato hacia el mundo interior de este personaje se logra inicialmente a través del narrador básico, y finalmente me-

diante el flujo de su propia conciencia, subrayado por nosotros. Nótese que la respuesta de Emilio ("-Matar es mi especialidad... ") adquiere entonces un valor secundario. Lo importante son las líneas que la preceden en el texto, capaces de darle al lector un grado de conocimiento mucho más significativo sobre el personaje.

CAPÍTULO III

VISIÓN TRÁGICA DEL MUNDO NOVELADO

Si el novelista redujera su trabajo a una serie de experimentos formales, el valor proyectado por su obra tendría ciertamente un alcance relativo. Leemos novelas porque, a través de ese ejercicio, entramos en directa comunicación con una posible realidad que, en una u otra forma, se nos escapaba hasta ese momento. La realidad ficticia, impresa en las hojas que leemos, logra imponerse finalmente merced a un pacto implícitamente establecido entre el narrador de la historia y el lector de ésta. El primero crea la ilusión de un mundo, y el segundo, si quiere jugar su papel justamente, no tiene otra alternativa sino aceptarlo como algo verdadero.[1] El relativo éxito o fracaso del escritor estará necesariamente relacionado con un doble principio, inherente al objeto de su oficio: la novela, en cuanto narración, es ante todo un acto de escritura que, como tal, requiere solución formal. Sin embargo, cualquiera sea esa solución ella no viene dada en un vacío sino que, en la medida en que el novelista es también un hombre, comunica -o trata de comunicar- cierta realidad. A la manera como él siente y transmite esa realidad, transformada en lenguaje, le llamamos aquí su visión o imagen de mundo.[2]

En su interesante estudio sobre la obra de García Márquez, Mario Vargas Llosa define muy acertadamente lo que



conviene llamar "demonios" del escritor, y que, en resumidas cuentas, son la fuerza aparentemente inexplicable que orienta al escritor en su carrera, al tiempo que definen los temas o motivos recurrentes dentro de su obra:

> El por qué escribe un novelista está visceralmente mezclado con el sobre qué escribe: los "demonios" de su vida son los "temas" de su obra. Los "demonios": hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad, se grabaron con fuego en su memoria y atormentaron su espíritu, se convirtieron en los materiales de su empresa de reedificación de la realidad, y a los que tratará simultáneamente de recuperar y exorcizar, con las palabras y la fantasía, en el ejercicio de esa vocación que nació y se nutre de ellos, disfrazados o idénticos, omnipresentes o secretos, aparecen y reaparecen una y otra vez, convertidos en "temas".[3]

El acto narrativo es, entonces, un ejercicio lingüístico por medio del cual el escritor transforma sus fantasmas subjetivos en una realidad autosuficiente, objetiva, que transmite a su vez una visión determinada del mundo dentro del cual se crea. Como lo ha demostrado Vargas Llosa, esos fantasmas o demonios pueden tener su origen en experiencias personales del autor, en el impacto que dentro de él puedan tener ciertas experiencias históricas, cercanas o lejanas, conocidas por él directa o indirectamente, o, finalmente, pueden también resultar de sus diferentes lecturas a través de las cuales se han filtrado inconscientemente los fantasmas de otros escritores o la visión global de algún libro.

No hay duda de que la obra de Carlos Droguett es una respuesta inmediata a lo que él, como hombre, ha experimentado en la vida. Como bien lo expresan sus propias pala-

bras: "todo lo que he vivido ha servido para empujarme al lugar donde estoy, no en este país, en esta calle, en esta casa ajena en que escribo, sino más bien entiendo por lugar este tiempo, estas circunstancias que querría Ortega: el mundo que me rodea y que transformándome me ha deformado".[4] Las circunstancias a que se refiere el novelista han quedado expuestas en el Capítulo I de este trabajo, al referirnos a su vida. Son su temprana orfandad, sus primeros años de formación escolar en un colegio de religiosos, la muerte que casi le sobrevino estando aún muy joven, sus primeras lecturas. Son, por otra parte, años más tarde, la realidad social de su país descubierta a través del periodismo, en los voluminosos manuales de Derecho -carrera que no terminó-, en su trabajo posterior con un abogado, en la miseria humana que llegó a conocer como empleado en una Caja de Previsión Social, etc. Finalmente, esas circunstancias son también el impacto que sobre él ha tenido la obra de otros hombres entregados al arte y, sobre todo, el sentimiento de integridad y abnegación con que el mismo Droguett ha intentado enfrentar la vida.

Sin embargo, es evidente que las circunstancias por sí solas no bastan para dar nacimiento a una obra significativa. El acierto de Droguett está en haber tenido la disciplina y la capacidad artística necesarias para transformar en literatura todo un número de experiencias que, de otra manera, habrían tenido solamente un escaso valor biográfico. En el caso concreto de sus novelas es posible ver

que en ellas el hombre y el escritor se han encontrado. Como bien lo señala Stefan Agustín Doinas:

> La obra de arte es una síntesis creadora; gracias a ella, el tiempo en que vivió el autor, su tiempo concreto y fulgurante, participa en la eternidad con todas sus debilidades, victorias y fracasos. Por eso, es necesario que el acontecimiento biográfico o histórico, vivido o asumido, se eleve desde el plano de las ficciones significativas; si es devorado por las llamas hasta su última fibra y transformado en un puñado de ceniza sobre una hoja de papel, no es ni vida ni historia, sino leyenda. A semejanza del fénix, desvanecido en el plano de la realidad, el acontecimiento tiene que resucitar en la esfera del lenguaje: el hecho histórico se ha metamorfoseado en hecho literario, en una enorme figura de estilo.[5]

Más importante que intentar hacer un catálogo general de todos los "demonios" posibles -tarea por lo demás difícil e insegura- es estudiar el resultado concreto, presente en la obra del autor. Como veremos a continuación, las novelas de Carlos Droguett entregan al lector una visión de mundo que no puede menos que ser considerada trágica. Un mundo donde los hombres viven invadidos por la presencia constante de la muerte, tratando desesperadamente de aliviar su gran soledad.

A. LA MUERTE

Cuando en 1953, al escribir el prólogo a la primera novela publicada por Droguett, Juan De Luigi señalaba la muerte como su preocupación predominante, el crítico afirmaba una verdad válida para el resto de la obra de Droguett, a lo largo de la cual es posible encontrar el mismo tema:

> ... la muerte que es el punto distintivo, el signo fatal de un determinado régimen en el que toda ac-



> ción humana parece empujada hacia ella, y la muerte que parece haber sido una obsesión de Droguett; es el reflejo más fuerte que el régimen ha impreso en su espíritu de disconforme y que ha impregnado toda su psiquis de hombre que no se adapta al medio y reacciona por todos los poros contra él.[6]

Años más tarde, galardonado ya con el Premio Nacional en su país, y el Alfaguara en España, el novelista, al responder a la insinuación de un crítico de que hubiera demasiada muerte en su obra, reiteró la afirmación de De Luigi: "Creo que vida y muerte están tan enraizadas que no se pueden separar. Además, los temas míos los cojo de la vida y la vida es violencia, miseria e injusticia".[7]

Como sabemos, el primer contacto de Droguett con la muerte ocurrió cuando tenía apenas seis años de edad, al morir su madre. El paso de los años no alteró el impacto inicial de tal acontecimiento sino que, por el contrario, motivó serios interrogantes del escritor en relación al fatalismo escondido en la existencia humana: "¿cómo podía, además, la muerte ser tan cobarde y estar escondida en esa frente frágil e ingenua y que eso quedara impune?".[8] Aparte de la muerte de su madre, Droguett fue igualmente afectado por la muerte repentina de dos de sus hermanos, víctimas también de la tuberculosis. Él mismo se vio cercano a la muerte cuando sufrió de nefritis, a los dieciséis años. Es posible aceptar entonces que en la sensibilidad del escritor ésta adquiriera una significación negativa muy especial, que poco a poco se convertiría en motivo capital dentro de su obra. Aparte de la muerte determinada por la na-

turaleza -y, por lo mismo, menos trágica-, el contacto del novelista con la realidad histórico-social de su país vino a intensificar esta preocupación. El sentido de la muerte en su mundo novelístico es, pues, resultado directo de la realidad externa que lo ordena. De esta forma, si pensamos en el hombre como agonista en el conflicto, encontramos en las novelas de Droguett tres direcciones posibles en el planteamiento de tal fenómeno según el hombre sea víctima de la muerte a manos de otro, agente de la muerte y, por lo mismo, generador de ella, o simplemente un ser que se debate ante el absurdo de portar sobre sus hombros su propio final. Veamos más detalladamente cada una de estas posibilidades.

1. El hombre como víctima de la muerte (receptor):

La primera preocupación de Droguett es por el individuo víctima de la muerte. Su sangre, injustamente derramada, se convierte así en un elemento de significación especial por cuanto no solamente expresa su condición de sacrificado sino que, por extensión, simboliza la substancia que mejor define su realidad. De aquí que, en "Explicación de esta sangre", la nota que precede al texto inicial de la crónica Los asesinados del Seguro Obrero, el autor se justifique así:

> Mi tarea no fue otra, no es ahora otra que ésta, publicar una sangre, cierta sangre derramada, corrida por algunos edificios, por ciertas calles, escondida, después, para secarla, debajo del ac-

> to administrativo, del papel del juzgado. Quise hacerla aprovechada... Se ha perdido tanta sangre ya en nuestra pequeña e intensa historia... Abro la historia de nuestro pueblo y me quedan manchadas de sangre las manos desde la primera hoja araucana. Toda la vida la dejaron que corriera, que cayera para secarse ahí mismo donde tumbó el asesinado, pero, cada día de escuela, los niños de nuestra tierra, cuando abren el libro de la historia, ven que las manos, hojeando la historia, les quedan empapadas. La sangre corre haciendo ondulaciones, haciendo un rumor de muchedumbre colorada por adentro del libro. Hemos sentido sonar ahí la sangre, toda la sangre chilena vertida en la tierra nuestra y ella sola echada a correr entre las líneas, reunida en un gran río grueso. Es una sangre que clama al oído verdadero que quiere oírla, que corresponda con ella, que llama a gritos de sangre a la mano metida en el destino y que venga a rescatar, para trabajarla, para elaborarla.[9]

La labor de Droguett se reduce, pues, a responder a ese llamado, según él ignorado por casi todos los escritores chilenos. Como bien señala el profesor Goić, al incorporar Droguett esa sangre al mundo de su ficción,

> ... escoge una zona de lo real bien definida, que enumera, sin exclusivismos frente a cosa tan grave: el desgarramiento de la violencia, desde la Conquista a nuestros días, de los individuos egregios a las masas populares; allí donde esté la sangre causada por el hombre, allí escogerá su asunto. Pretende así anclar su obra realísticamente en la violencia del hombre, dándole voz a esa sangre.[10]

La referencia del crítico chileno alude a una diferencia implicada en la actitud del novelista ante dos formas diferentes de muerte: la muerte natural, y la muerte institucionalizada. Yuric es uno de los primeros personajes en expresarlo: "No estoy en la casa, amor. Tengo fiebre, estoy enfermo, <u>pero no moriré enfermo, sino asesinado</u>" (SME, p. 109). Está claro que el autor opone la una a la otra, dife-



renciándolas de la misma manera que lo hace el personaje que agoniza dentro del edificio del Seguro Obrero, y que sabe que su vida está a punto de terminar en el sable de los carabineros. Es ésta una muerte sistematizada, que violenta el sentido ético del mundo, al tiempo que aclara el grado de brutalidad alcanzado por el hombre:

> Es curioso, el hombre, que comenzó asesinando con una quijada de burro, hubo de ir perfeccionando sus armas mortíferas porque -también- el hombre se iba poniendo ducho y perdía con mucho éxito el tiempo en imaginar maneras de quitarle el cuerpo al asesino... La naturaleza no cambia, ella mata siempre de hambre, de frío, ella es basta, primitiva, tenazmente parca y breve para asesinar, no defiende el crimen como una de las bellas artes, no lo estiliza. La naturaleza no inventó los lentos suplicios, ellos vinieron con el hombre melancólico que se emocionaba ante el crepúsculo que se incendiaba en el fondo de los mares o que se aterraba de miedo cuando la lluvia silenciosa caía sobre las soledades de la Edad Media. (SME, pp. 115-116)

La oposición es tan evidente y significativa que aún un personaje como Emilio Dubois, apóstol de la muerte, es capaz, en un momento final de su historia, de comparar su acción, según él positiva, con la cruda y despiadada actitud de quienes tienen suficiente poder político para matar:

> Mi historia habrá sido, después de todo, en resumen, la historia de un sufrimiento, y por eso es mucho más terrible, más importante, más fuera del orden natural lo que han hecho ellos ahora, los políticos los empujan desde sus escritorios a los pacos, a los caballos, al guano y a la muerte, no pueden ofrecer otra cosa. Yo, en cambio, comparado con ellos, derramé unas cuantas gotas, unos cuantos suspiros, acallé unas pocas voces egoístas y sórdidas, maté una carne que ya estaba muerta, pero ellos, ellos elegantes, cómodos, exclusivos inventan un deber, sacan una ley, botan un reglamento y extienden en el rincón de la patria la bandera, la extienden aquí en el suelo, en la co-

> misaría, en el juzgado, en la fábrica para recoger sus muertos, fabricados sin guerra y hasta sin odio, con costumbre, con perfecta armonía y regularidad, como una industria sórdida pero correcta. (TEM, pp. 341-342)

Esa es precisamente la sangre de la cual Droguett quiere hacerse vocero. Por eso su iniciación como novelista responde a un inmediato deseo de convertirse en denunciador del acto criminal con que un gobierno abusa de su poder, y suprime fácilmente la vida de los involucrados en una escaramuza política. Sesenta muertos en la escalera es, por lo tanto, la apertura hacia una realidad morbosa, goyesca, en la cual el hombre es sacrificado como parte de un trágico rito:

> Los hombres de uniforme venían repasando los cadáveres. Los tiros reventaban tranquilos, escalonados, como en polígono. No se escuchaban gritos ni quejidos ya. Parecía que los conjurados habían organizado una rápida religión y cuando eran heridos, caían mudos, sellados para no quebrar el puro atardecer que ya venía entrando por los vitraux litúrgicos de los grandes ventanales ensangrentados. Sí, era aquel un rito primitivo, como el de las iglesias de las primeras edades, cuando los sacerdotes airados y solemnes pastoreaban hacia el templo los hermosos toros mitológicos que habían de ser sacrificados al voraz dios desconocido. El torso degollado dejaba entonces surgir los grandes bramidos religiosos y la sangre corría a borbotones por los mármoles y bañaba al sacerdote. (SME, p. 143)

Lo verdaderamente trágico, en el caso de estas víctimas, es que su sacrificio no está justificado por ninguna forma de redención, sino que sólo es el resultado de una violencia vertical, de arriba hacia abajo, en la cual se concretiza el poder brutal del régimen contra los débiles. Yuric, Enrique, Miguel Cabrera, y tantos otros, son entonces los re-

ceptores de esa violencia. Nótese que Droguett tiene mucho cuidado en no idealizar a esos personajes sino que, por el contrario, los presenta en su condición más simple. De Yuric, por ejemplo, lo que interesa saber es que su madre es viuda, y que vive en la pobreza. Miguel Cabrera es un simple obrero, manchado de cemento y cal. Cuando Gerardo muere acribillado por el General, el narrador resume esa vida en pocas palabras: "Gerardo era alto, alegre, insolente, buenmozo, le gustaban las mujeres, vivía en Valparaíso" (SME, p. 105). Pero, precisamente, al presentarlos así, despojados de todo heroísmo, el narrador nos advierte que quien muere allí es el hombre, con su miedo, sus sueños, sus pesadillas.

Está claro que ante una realidad así la sangre se convierte en el elemento más sobresaliente, porque es precisamente esto lo más íntimo del individuo, la substancia que fisiológicamente lo mantiene vivo: "Matar a alguno no es más que ingresar de maligna manera al cuerpo de alguno para encontrar la llave de <u>la sangre</u>, para abrir al hombre con llave de odio, con llave de puñal o de bala" (SME, p. 79).

Ser víctima de un asesinato, sin embargo, puede conllevar a veces cierto valor heróico. Este es el caso de Eloy y Ramón Neira quienes, llegado el momento de escoger, prefieren hallar su dignidad en la propia sangre. Eloy, en verdad, mata para seguir viviendo. Su apego total a la vida es por lo mismo la justificación a su posible crimen. "Macho" acosado por sus perseguidores, en vez de acobardarse



se agiganta ante la proximidad de su fin, luchando por mantenerse vivo. Pero si no hay una salida heróica, digna de su fuerza animal, prefiere entonces la muerte:

> Muerto, sí, asesinado, acribillado, la sangre tiene cierta dignidad, por eso es terrible, pensaba, cualquiera puede ganar una buena muerte, hay que trabajarla, hacerla, labrarla con balas, por lo menos con un cuchillo, dijo, apretando con ternura su carabina, una muerte así vale la pena, es un trabajo limpio y concreto, es como hacer un par de lindas botas para el Toño con el cuerpo sangriento de una oveja, cualquiera no es capaz de morir peleando, la mayoría se suben a la cama en cuanto se le enfrían los pies, se tienden de espaldas y esperan a la muerte despeinados, para que ella los peine, acostados para ser valientes, es bueno matar, pensó, es bueno morir así, no me cogerán vivo, tengo muchas balas todavía y las voy a gastar en ellos, quiero buscarlos para convidarlos y meterlos en mi juego y consumir mis balas en ellos. (E, p. 100)

Ramón Neira, por su parte, si bien un personaje de poca acción externa, es capaz, en determinado momento, de preferir el asesinato a una forma de muerte pasiva. Su respuesta, en este caso, es una manera de oponer su miserable condición humana a la de otros seres socialmente privilegiados y, por lo mismo, según esto, menos "hombres" que él. De aquí que, dirigiéndose a Cristo, anunciándole la entrada triunfal que él, el pobre Ramón, habrá de hacer en el cielo cuando se muera, le diga:

> Llegaré vociferando, llorando si usté quiere, pero no callado, soy obrero, un buen obrero sindicalizado, éstas son mis manos, manos trabajadoras, golpeadas, machucadas por la vida, no como las manos ociosas, sosegadas y jubiladas, trenzadas una con la otra que reciben ustedes a montones, esas aletas muertas, inútiles y cuidadas, frías manos de gente fría, sin voluntad, sin esperanzas, tampoco sin gritos ni problemas, que se esconden en el fondo de la cama, muertas de enfermedad pero antes de miedo, para podrirse un poco entre las sábanas y esperar

> echadas a la muerte para acostarse con ella. Se entregan, pero yo no me entrego, llegan conformados y silenciosos, yo no, cuando llegue, si llego, entraré golpeando fuerte, como empujando la mampara de un prostíbulo. No llegaré picaneando por una fiebre o unos granos, los héroes no deben enfermarse y no se enferman, héroe es un hombre que muere asesinado... (EC, pp. 49-50)

Sorprende sobremanera este pensamiento en un personaje extremadamente pasivo, que en todo el relato se nos presenta incapaz de llegar a la verdadera acción. Más importante aún, demuestra que en este universo aún los seres aparentemente resignados a su condición conocen el valor de la violencia, y aceptan la muerte como sacrificio necesario a fin de confirmar su propia hombría.

Como receptor de la muerte, pues, el hombre puede serlo por un doble camino, según sea la víctima involuntaria, sacrificada por la violencia oficial o institucionalizada, que le viene de arriba, o también como víctima voluntaria que acepta su homicidio como única escapada a una posible forma de dignidad y, lo que es todavía más lamentable, de autodefinición. Como bien lo señala Ariel Dorfman:

> Porque ser violento significa, ante todo, ser yo mismo; sentir, por un instante ilusorio, que se tiene el poder, que esta vibración enérgica está determinando la gigantesca estructura carcelaria y que este acto individual sostiene el universo. En la desnudez de las acciones se rechaza lo híbrido, lo confuso, lo indeciso, el yo se advierte a sí mismo como prolongación de su identidad, acariciando eso único que se conoce como inmediato, indudablemente suyo, eso que confiere un momentáneo propósito a la existencia, una dirección a mis movimientos, mi violencia es una dura pelota, allá detrás de los ojos, una cosquilla insoportablemente mía en la piel debajo de ella, eso que sabe decir yo, algo que comprueba que sigo vivo, lo que me separa de una muerte segura, soy mi violencia,

mientras pueda seguir siéndola, no moriré.[11]

Lo anotado aquí por el crítico aclara el sentido trágico de una existencia dominada en todo momento por la fuerza brutal de la realidad. Como bien se ve, Droguett no ha inventado nada. Su función, aclarada por él desde el comienzo de su carrera, se reduce a delatar las vejaciones de que es víctima el hombre, y de las cuales él ha sido testigo.

2. El hombre como agente de la muerte (generador):

Pero el hombre no sólo recibe la muerte sino que, por su misma naturaleza, es también generador de ella. Ya hemos visto cómo existe, dentro de esta obra, una referencia exacta a la muerte institucionalizada, la cual puede tener la forma de masacre colectiva o, como le hace ver Carlos a su protegido, Bobi, puede también estar representada en el deterioro sistemático de la dignidad humana:

> ... no tienes por qué darte por vencido, ya que para esto fuiste creado, para no darte por vencido, para vencer en la vida, Bobi, y tú eres la vida, por eso te niegan y persiguen ellos, seguramente, porque ellos son la muerte, ellos son los hombres de la muerte, sus inquilinos, sus clientes, sus asalariados, y si te ven pasar suelto por la calle es su perdición y su segunda definitiva muerte, por eso te cogen y te golpean que es un modo de suprimir poco a poco, te encarcelan, te amarran al muro y a la humedad, te insultan, pero antes tapian tu boca para que no puedas respirar, para que ellos mismos no puedan escuchar que estás respirando vida y no muerte como ellos... (PP, p. 186)

Otro ángel negro de la muerte es la guerra: "un orden para estarse muriendo todos, todos asesinados con mu-



cho ruido y con luces para ver cómo suenan" (SME, p. 186). No olvidemos que Droguett, como muchos otros escritores e intelectuales de ese momento, sintió el impacto de la Segunda Guerra Mundial como algo propio, precisamente porque significaba la destrucción de la humanidad. Varios de sus artículos periodísticos publicados durante la época de la guerra se refieren directamente al conflicto, y en ellos puede notarse la profunda preocupación que tal fenómeno le causó. En 1941, en un artículo titulado "La guerra que no es nuestra", Droguett exponía claramente la forma como, desde el principio, se sintió ligado al drama europeo:

> Porque la guerra, mientras extendió su sangre por el más viviente trozo europeo, fue una guerra de nuestros corazones, una guerra de nuestros pulmones, luchando contra la poderosa fuerza, confiando, con cada comunicado que daba la guerra, en el alivio cierto de nuestros dolores sociales más agudos. Fue una guerra personal, doméstica para el alma de cada cual, una pesadilla larguísima ostentando en su lejana punta, con una seguridad muy grande, un largo descanso. Una cicatriz segura encima de la inmensa sangre. Era la guerra de nosotros, la guerra por nuestra esperanza, por nuestros sueños tutelares en que, a ciegas los ojos, confiábamos: la libertad, la democracia, la intensa ilusión de la cultura acumulada, eran nuestros tutelares sueños, en ellos confiábamos, en ellos esperábamos, y los muertos que, lejos, estaban cayendo, tapaban y guardaban lo precioso nuestro.[12]

En Sesenta muertos en la escalera, a través del drama personal de Corina Rojas el lector es transportado al mapa europeo donde se llevaba a cabo otra guerra. Mientras Corina trata de evadirse de su propia situación pensando en Mata Hari, el narrador aprovecha ese desplazamiento espacial para aclarar la labor destructora de la muerte:

> La guerra es un calor muy grande. No se puede dormir, pero se la escucha fácilmente, como si la guerra fuera un gran perro blanco, un blando animalito de nosotros, vuelto rabioso, loco de repente. Es un ruido abarcando en la hora de la noche todo el mundo dormido, lo mismo que si el silencio, hinchado de súbito, se hubiera puesto a sonar, echando a perder su suave motor. Es un orden para estarse muriendo todos, todos asesinados con mucho ruido y luces para ver cómo suenan. (SME, p. 186)

Es interesante notar cómo en El hombre que había olvidado, en el texto del artículo sobre la guerra que el italiano ordena se publique en el diario, aparecen repetidas las mismas ideas expuestas ya por el narrador de la primera novela publicada por el autor:

> Estos son los ruidos. En estas noches que agigantan solas su hueco inmenso, el sueño deja solitaria a la gente, se ve el sueño y entonces suena, lejana, inmensa, la desatada guerra. La guerra es como un calor muy grande... La vida era el silencio, un ruido pequeñito y completo sonando adentro. Pero eso era, antes, la vida. Ahora existe la muerte. Suena inmensamente... Más allá de los nervios la noche estaba muy tranquila, pero los nervios se enredaban y entonces aparecían los aviones y dejaban caer sus bombas de acción retardada. Igual que una persona que se está ahogando y no puede hablar, se ahoga y no habla, se ahoga hasta los pies y muere ahogada, llena la boca de palabras mojadas, por eso los nervios se enredaban y entre ellos, en mitad de la cama extensa, no se podía dormir. (EHHO, pp. 30-32)

Droguett, como se ve, fue un testigo de la guerra en la distancia. Su sensibilidad, sin embargo, no pudo permanecer inalterada, y esa muerte que tenía lugar físicamente lejos de él, emocionalmente era sentida como si ocurriera en su propia casa: "Queda el silencio, el silencio, el silencio. No suena el silencio. Esto es como si se hubiera ido toda la gente de la casa. Se descubre que hay cadáveres estira-

dos en las calles de la ciudad... Así es la muerte ahora" (EHHO, p. 33). Ese fantasma de la guerra, como bien se puede notar, penetra en el mundo novelístico para acrecentar allí la tragedia del mismo.

La Conquista de América, con sus episodios sangrientos, es también terreno propicio al sufrimiento. Droguett se alimenta de la fuente de los cronistas para dar testimonio de una historia que, diferente a como se presenta en los textos oficiales, no fue nada fácil, ya que se desarrolló desde el principio en medio de la constante presencia de la muerte. En una realidad que encierra el choque conflictivo de dos identidades, la del español y la del indio, el primero debe definirse como exterminador necesario del segundo. Como llega a aceptarlo el soldado Martín Candia, "Se es soldado, trabajador de la muerte, y soldado de la conquista, trabajador de la terrible muerte, de la muerte lenta, con tormentos, con indios" (SEC, p. 88). O, como comentan el sacerdote, Quiroga, y Alonso de Monroy:

> -¿Oyeron, señores? ¡Esto es la conquista!
>
> -La verdad, esto es la conquista. ¡La parte terrible, fatal, necesaria, la que tendremos que atravesar muchas veces para llegar al oro y a la gloria! -suspiró Quiroga.
>
> -Es la desgraciada verdad. El conquistador camina senda de muertos. Un largo puente. Y al final, al final estrecho, tanto que ya no puede escapar, lo están esperando la fortuna o el propio cadáver inútil y viejo -agregó con amargura Monroy.
>
> -Ese es vuestro destino, hijos y compatriotas míos, un horrible y bello destino, pero aquí está con vosotros la religión que no os suelta de las manos y os da juventud y fuerza y aún belleza -dijo el sacerdote. (SEC, pp. 139-140)

El tratamiento de la Conquista en manos de Droguett abandona los trazos tradicionales, y nos presenta lo dramático de esa experiencia desde el interior mismo de quienes la sufrieron. Severamente criticado por lo esperpéntico de su representación, el escritor se defiende con el único argumento que le es necesario, su visión personal de la realidad:

> Se me critica el tono sombrío, irreprimible, la saciedad de mis temas taconeados de gritos, lamentos, sangre... Comprendo. Querían una novela de nervios apaciguados -o sin nervios-, querían una conquista exangüe de América, una suave, encantadora, versallesca, administrativa y reglamentaria conquista; han querido seguramente, unos conquistadores dóciles, amables, snobs, rastacueros hambrientos, pero elegantes y donosos; unos aborígenes encantadores, suavemente acogedores, tibiamente sonrientes, progresivamente dóciles y adoctrinados, clamando de rodillas que los conquistaran.[13]

La verdad, según Droguett, es muy distinta: la empresa conquistadora -alianza de cruz y espada- fue dura, sangrienta e inhumana para todos. Negar este hecho, o tratar de evadirlo al nivel de la escritura, sería despojar a la historia de toda autenticidad. Lo singular, en el caso de Droguett, es que coloca en el primer plano de los acontecimientos al hombre para, a partir de su agonía individual, rescatar el valor determinante de aquella realidad:

> Aquella era la muerte en vida, es decir la más terrible muerte; de ahí me explico la crueldad, la crueldad total con el indio y con el español, las hazañas que lindaban en lo milagroso o en lo mentiroso, el apóstol Santiago espada en mano junto a los españoles, junto a los frailes arremangados de sotanas, era un vociferador más. Sangre y barro, rezos e imprecaciones, la conquista de América es una portentosa, una demoníaca exageración, como el arte surrealista. Crueles y primitivos, amorales

> y salvajes, como los primeros cristianos, eran los españoles, porque éste era el principio del mundo también, un mundo nuevo que se estaba esculpiendo a pura violencia y puro crimen.[14]

El español sacrifica al indio, el indio se venga del español, el español sentencia y ejecuta al otro español. En fin, un mundo que se estructura mediante el ejercicio constante de la violencia donde, como lo hace Inés de Suárez, no tiene nada de extraordinario que una mujer tome en sus manos la espada y, en nombre de la vida, degüelle sucesivamente a siete caciques indefensos. Sin duda lo peor de este trágico drama es que el hombre mismo lo aceptara como parte de un orden justo a que estaba sometido por las circunstancias mismas de la historia, y llegara hasta ver en esa violencia el poder de otra mano escondida. No otro es el argumento de Vásquez, capitán de Juan Núñez de Prado, al tratar de justificarse, y justificar la empresa:

> Señor, dijo Vásquez, padre, padre Cedrón, la justicia parece siempre bárbara, ¿no era justo Dios Jehovah con sus infieles, su justicia no estaba llena de sangre? Bajó la voz y lo quedó mirando y al hablar otra vez parecía que él mismo tenía miedo. La justicia está chorreando sangre, padre, pero no sólo en Tucumán, ni en Chile ni en la ciudad de los Reyes ni en Tenochtitlán ni en el comedor del marqués Francisco Pizarro ni en el lecho de don Diego de Almagro ni en los peldaños de la catedral del Cuzco ni siquiera en el siglo XVI, Dios tiene las manos empapadas, ¿qué importa que lo estemos también nosotros, que trabajamos directamente en ello? Traemos la civilización y la vida y la cruz y la espada de España, pero mira cuánta muerte debemos dejar como rastro para meter vida ajena en un mundo extraño, en un cuerpo extraño, padre. (EHTC, p. 182)

Aparte de la muerte sufrida por el hombre como consecuencia de una experiencia histórica determinada (la

Conquista, la guerra, un acto de represión oficial), existe en el mundo novelístico de Droguett un generador de muerte a nivel individual, un criminal que por su propia cuenta decide violentar la realidad de que forma parte. Éste, un superhombre a su manera, es un ser que se sale de lo común y que, por lo mismo, logra transformar el universo. Pero advirtamos que el criminal dentro de la obra de Droguett exige una definición especial en consideración a las razones que lo hacen actuar de esta manera, y que, paradójicamente, lo presentan en ese mundo como un amante de la vida. Éste es precisamente el caso de Eloy, ya que si bien en el archivo policial figura catalogado como un vulgar asesino, lo que el texto novelístico nos da es una visión de ese individuo en cuanto ser humano, desatendida por quienes solamente consideraron sus crímenes. Recordemos que el relato de Eloy se abre con una afirmación en la vida: "Es en la noche, hacia la medianoche tal vez, en medio del campo, está despierto, completamente despierto y seguro de sí mismo, tiene una larga vida por delante" (E, p. 9).[15] Este hombre, lanzado a la violencia por un accidente fatal, ha llegado a un momento donde sólo desea la paz: "No quiero morir ni matar..." (E, p. 43). Sin embargo, en medio de su acoso, la violencia aparece como su única tabla de salvación puesto que matar es entonces comprar su vida, arrancarle a las carabinas de los otros la muerte que le traen a él. Pero el lector del relato sabe que está frente a un hombre que es incapaz de matar gratuitamente: no tira sobre un soldado por temor de herir

el caballo (p. 25), pisa con cuidado por temor de matar un grillo (p. 33), siente ternura por el niño que llora en la obscuridad (p. 102), no puede inicialmente matar al hombre que tose, y que cada vez se le acerca más, porque se compadece de él e imagina su sufrimiento (p. 123). O sea que, en verdad, el texto es un canto de apego a la vida, de temor a la muerte: "no me puedo dormir, porque si ahora me quiebro y debilito, eso sería el comienzo de toda la infeliz y fácil muerte, ni destierro, ni cadena, ni silencio, ni sosiego, quiero vida y calor, unas gotas de sudor, unas gotas de vida que siempre han andado conmigo..." (E, pp. 111-112).

También es el caso del posible criminal en El hombre que había olvidado, puesto que allí Mauricio, el narrador de la historia, cree encontrar un alto grado de bondad en la aparición de aquellas cabezas infantiles, desprendidas de sus cuerpos:

> Estoy seguro de que hay una bondad escondida en la crueldad de estos crímenes, ese hombre actúa vertiginosamente, aunque quizás con mucho tiento, actúa con rapidez, con lentitud, con audacia, con timidez, no se atreve y lo hace, lo hace y no retrocede y por eso se hunde cada vez más, pero en su fin no hay maldad, no puede haberla, puede parecerlo, pero no lo es, puede que esté equivocado, puede que esté buscando, tratando de hacer algo, algo más importante y más distante, un estupendo resultado y lo que hace ahora, lo que pretende hacer ahora sea sólo un comienzo, un esbozo, una tentativa, un titubeante anuncio, un preludio, si tú quieres, de un trabajo más profundo, de un camino que sube hundiéndose, un camino a tajo abierto en plena carne viva, un camino abierto en el hombre, en la mujer que sufre, porque la carne guarda el sufrimiento y ella también lo recuerda, ¿entiendes? a través de los gritos y las quejas y los estertores y los aullidos y lamentos, esa carne golpeada de los conventillos, ese material gastado

de la pobre gente. (EHHO, pp. 65-66)

O sea que, a pesar de los crímenes supuestos, la acción de este hombre se emparenta con la de un posible anunciador de bienes, y no de males como estaríamos inclinados a pensar.

En fin, el mismo Emilio Dubois, cuya acción al principio se presenta como un acto de muerte gratuito ("Quería hacer eso por nada, para probar mi fuerza, mi fortaleza, mi capacidad para subir solo por la alta escalera llevando todo ese enorme peso invisible, esa oscuridad, ese silencio del que era mensajero, el productor y el proveedor", TEM, p. 47), es revelado a través del relato como un hombre empeñado en hacer del crimen una forma de arte. Conviene notar que, al presentarnos a su personaje obsesionado por esta idea, Droguett no le quita intensidad a la realidad descrita sino que, por el contrario, nos enfrenta patológicamente a un acto que, como bien apunta Antonio Quintano Ripolles, guarda estrecha relación con cierto aspecto de la condición interna de todo artista:

> Sin llegar a sustentar la paradoja de Tomás de Quincey que, en pleno delirio de esteticismo romántico, osó considerar el asesinato como una de las Bellas Artes, parece innegable que existan extraordinarios e inquietantes vínculos ideales de conexión entre el fenómeno humano de la estética y el "demasiado humano" del crimen. Uno y otro son, por descontado, productos exclusivos del hombre, que no se conciben siquiera fuera de su ámbito biológico, pudiendo perfectamente servir como signos diferenciales de la especie. Aún dentro de ella, "obra de arte" y "delito" son, a su vez, creación de una minoría de humanos que, conscientemente unas veces y de modo inconsciente otras muchas, se colocan para su realización al margen de las condiciones "normales" de vida que son válidas para la generalidad de los componentes de su

grupo social y cultural.[16]

Emilio, efectivamente, es un descontento social. Su carrera criminal resulta de un profundo deseo por mostrarle a su público -ya no en el miserable teatro andino, sino en un espacio mayor, Valparaíso- la fuerza que encierra la vida. Por eso, paradójicamente, en Todas esas muertes la muerte se presenta como un acto de creación, "un pequeño hijo informe, un hijo de las tinieblas" (TEM, p. 35). Convencido de que su tarea es la de un artista, Dubois persigue, mediante el crimen, la creación de otra realidad, despojando a la presente, de la cual es parte, de lo humanamente feo, negativo. Sus víctimas aparecen así como seres de cualidades enfermizas, dignas del desprecio. Lafontaine es desconfiado y avaro, Chaille es un hombre solo que busca compañía en el vino, Gustavo Titius aparece como un esqueleto alto con el pelo blano, Elcira es una vulgar prostituta, y Becerra, a quien Emilio también odia, representa un mundo homosexualizado y, por lo mismo, repugnante. Quizás por esto Eugenia lo considerase un sacrificado más que un sacrificador:

> Sí, me parece usted un hombre bueno, en cierto sentido un santo del asesinato, los comete con ese desprendimiento pasional, con esa mecanización funcional, entrañable, total, del hombre que metido en su carne, en su propia enferma carne, saca su fuerza, su salud, su trabajo, las formas impalpables de su trabajo, un trabajo magistral que no se repite, del fondo de sí mismo, como trabajaba el hombre de los milagros, como trabajaba el hombre de los andamios y el de las tinieblas, con total, con absoluta y ciega sinceridad, sí, es usted un místico de la crueldad... (TEM, pp. 260-261)

Lo anterior no implica, sin embargo, la negación del resul-

tado final de tal actitud. No importa la justificación posible de Dubois, él aparece como mensajero de la muerte para los demás, un generador de silencio. Si bien con su acción él ha querido purificar estéticamente su mundo, el camino escogido es el de la violencia. Una reafirmación más del conflicto interno del hombre en la realidad ficticia elaborada por Carlos Droguett.

3. El hombre como ser que lleva su muerte a cuestas:

Pero sin duda donde más intensamente se manifiesta la tragedia humana es en el hecho de que el hombre, en cuanto ser vivo, es el constante portador de su propia muerte. Este pesimismo existencial se hace evidente desde el comienzo mismo de *Sesenta muertos en la escalera*, donde el narrador básico empieza a reflexionar sobre el escaso valor de la vida: "La muerte es una cosa desconocida que no podemos ver desde donde estamos. De verdad, la vida es vulgar, es sombría en todos sus grandes pedazos y por ella misma no vale la pena vivirla, desenrollarla" (SME, p. 18). Sumergidos en una realidad violenta que los aniquila sistemáticamente, los personajes del mundo de Droguett son poseedores de lo que conviene llamar un sentido trágico de la vida. El planteamiento inicial, como se ve, está hecho por el propio narrador, quien padece las mismas preocupaciones:

> Y por eso piensas en la muerte y me preocupas diciendo cosas acerca de ella. Y me preocupo porque ignoro todas las cosas con certeza, sólo conozco que uno termina de vivir, pero no sé si se

> muere, si comienza a vivir su muerte, porque morir ha de ser, quizás, el vivir de las almas, la otra mitad de nosotros. (SME, p. 26)

La angustiosa presencia de ese binomio inseparable, vida-muerte, conduce al narrador a una serie de razonamientos al cabo de los cuales resalta la morbosa afirmación de que las dos partes tienen un valor de conjunto, "porque la muerte, amigos, no es más que el hueco de la vida. El saber de la vida no es más que el conocimiento de la muerte" (SME, p. 31). Nacemos para morir, he aquí la tragedia. Lo peor de todo es saber que no podemos escapar a esa verdad ya que, mientras nos consideramos vivos, no somos en realidad sino pedazos verticales de polvo que irremediablemente habrán de regresar a su lugar de origen:

> Somos igual que la tierra, pedazos de la tierra misma, que viven, que caminan verticales y se pone ropa la tierra y los rodea con alambre, como guardándolos para siempre; tierra que vive con otros pedazos de tierra, que crecen solos, con un empuje de árbol de tierra y que dice palabras de tierra y que dispone de odios, referentes los odios a otros pedazos de tierra. Tierra, sólo tierra, nada más que tierra en todo lo que abarcan nuestros ojos de tierra y cuando uno muere no ocurre sino la tierra que coge otra vez su porción y la pone normal, horizontal, bajo una frazada de tierra. Nos amargamos tanto, nos consumimos de vivir -sufrimos, decimos con nuestro particular lenguaje-, pero, a lo último, siempre aparecerá la tierra recuperando los dos metros de tierra que estuvimos llevando, trayendo, gastando en nuestra vida. (SME, pp. 31-32)

En esta cita podemos ver cómo, al nivel de la escritura misma, el narrador, mediante el insistente uso de la palabra "tierra", expresa, a su manera, la afirmación contenida por el Génesis de que el hombre sólo es polvo y al polvo volverá.

Dos personajes en esta primera novela que expresan abiertamente su preocupación son Enrique y Yuric. Para el primero envejecer es ya una forma equivalente a morir. De aquí que, pensando en la distante Cora, y refiriéndose al viejo decrépito que en su mente ve, Enrique diga:

> Sé que si él me cuenta cómo ha llegado a transformarse en esa cosa fea y horrible, me voy a desesperar contemplando la manera en la cual se desarrolla la vida, la vida de todos los vivientes, que es siempre la misma sustancia que se quema en nosotros y va ardiendo nuestro cirio, hasta el pie frío de la palmatoria de mármol del sepulcro. (SME, p. 88)

Yuric es todavía más pesimista, porque él, como lo hace el mismo narrador del relato, ve la vida como imagen espejo de la muerte, resultado de un juego macabro en que el hombre es sólo un títere, destinado a perecer:

> ... todos somos juguetes de trapo y de carne, de fea carne triste a la que hay que matar. Cuando usted esté lejos [Yuric dirige estos pensamientos a su amada], habría pensado en usted como si usted estuviera muerta y usted estará de verdad muerta, viviendo su muerte en la ciudad de provincia, compartiendo su otro mundo con sus hermanos que estudian en el internado, que trabajan en el aserradero, en otro pedazo de tierra más alejado, poblado de muertos que todavía están vivos... Estaremos muertos cada cual en su particular mausoleo, en la casa, en la calle con el número exacto, estaremos conviviendo con nuestro cadáver y cuando caminemos, cuando hablemos, también estará ahí la muerte, la muerte de nosotros, sentada a nuestro lado, hablando con su boca sin labios, sin lengua -badajo de las palabras, badajo de carne-, hablando sus palabras sin palabras, hablando su silencio. (SME, pp. 107-108)

En la preocupación de estos dos personajes podemos ver claramente cómo la novelística de Droguett hace contacto con un planteamiento profundamente arraigado en la tradición

filosófico-literaria hispánica. La visión senequista, por ejemplo, de la muerte como algo perteneciente al Orden universal, no niega el hecho de que el hombre, mediante una fuerza instintiva, se opone normalmente a la aceptación de su fin. En Séneca, es cierto, la muerte triunfa en cuanto que es un medio que tiene el hombre para escapar a la Fortuna. De aquí que, como anota Pierre Grimal, "c'est par son suicide qu'il affirmera l'indépendence de son âme".[17] En realidad, como se desprende de su texto dirigido a Paulinus, De Brevitate Vitae, Séneca estaba menos preocupado por la larga o corta duración que pudiera tener la vida de un individuo que por el hecho, bastante crítico para él, de que ese individuo aprovechara o no el tiempo de que disponía para hacer de su vida algo de valor.[18] La corriente estoica española, sin embargo, es más tarde reemplazada por una actitud diferente que ve la muerte como un doloroso final. Es la angustia expresada por Jorge Manrique ante la muerte de su padre. Al comparar la vida del hombre a un río,[19] el poeta define el conflicto vida-muerte como resultado directo del constante fluir del tiempo. Es Quevedo precisamente quien, en el siglo XVII, desarrolla más claramente esta preocupación. Para él la muerte está constantemente dentro de la vida, y ésta última es sólo una línea que en forma permanente se aproxima a la primera. La cuna y la sepultura son los límites inseparables del trágico destino humano.[20] En Hispanoamérica sin duda es César Vallejo quien más dramáticamente se ha enfrentado a este problema. Vida y muer-

te, si bien dos términos contradictorios, son inseparables dentro de la visión de mundo del poeta peruano. Como anota Américo Ferrari: "Igual que el tiempo, la muerte representa lo negativo en el ser, puesto que pone término a lo que es. Pero igual que vivimos de nuestro tiempo y que no podríamos imaginarnos fuera de él, vivimos también de nuestra muerte en la medida, justamente, en que Vallejo siente el tiempo como presencia sensible de la muerte en la vida".[21]

Podemos ver entonces que Carlos Droguett no escapa a esta preocupación existencial. Si bien es en Sesenta muertos en la escalera donde este planteamiento surge con más fuerza -justificado allí por la naturaleza de la situación narrada-, la idea reaparece en una u otra forma en algunas de sus otras novelas.[22] Indiquemos aquí, sin embargo, que el contacto de Droguett con la realidad inmediata lo ha apartado poco a poco de la preocupación de la muerte como materia de angustia existencial, y lo ha obligado posteriormente a plantearse la pregunta en relación a la muerte como hecho material que ocasiona el hombre en el otro hombre. En este sentido, como bien nos lo ha declarado el novelista, no es a la muerte a lo que él le teme, sino a la vida misma llena de tantas monstruosidades:

> Mira, yo te puedo decir a ti, así como frente a un confesionario, que yo no le temo a la muerte. Pero he reflexionado a menudo, como hombre y como escritor, ¿qué pasaría si el hombre no muriera? ¿en qué quedarían las masacres, las guerras, los regímenes fascistas de América Latina? ¿qué pasaría si el asesino no pudiera asesinar a su víctima? Creo que la muerte es la que le da calidad a la vida. ¿Qué es lo que me indigna cuando yo es-

> cribo la historia de la masacre del Seguro Obrero? ¿el enfrentamiento del bandido Eloy a una partida de bandoleros oficiales? ¿qué es lo que me indigna cuando veo las noticias de la guerra de Viet-Nam, de la guerra de Corea, de las matanzas de estudiantes, de las violaciones de mujeres en Brasil, Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay? Una sola cosa me indigna -no sé si a ti te ocurre lo mismo-, alguien está allí adelantando el plazo de la muerte. Esa gente que ha muerto no sabía cuánto iba a vivir. Pero aquí se ha presentado un ángel maligno de la muerte (los policías, los políticos). Ellos han modificado el curso de la vida y han traído el paquete de la muerte antes de la fecha debida... Estás equivocado si crees que le tengo miedo a la muerte. Yo creo que le he tenido más miedo a la vida.[23]

Esta última afirmación parece estar confirmada por el hecho de que en algunos casos dentro de la realidad ficticia el mundo de los seres vivos representa lo enfermizo, lo degradado, en contraste con la salud de los que yacen en el camposanto. Recordemos que para Emilio Dubois "los muertos son los únicos sanos, sólo existen la enfermedad y la muerte, los enfermos que llenan los ascensores, las oficinas, los restaurantes, los andenes, y los sanos que duermen en el cementerio..." (TEM, p. 301). Antes, en esta misma novela, con ocasión del entierro de Isidoro Chaille, una de las víctimas de Emilio Dubois, el narrador básico de la historia ha dejado expresada claramente la idea paradójica del cementerio visto como lugar lleno de vida, en contraste con la ciudad vista como lugar invadido por la muerte:

> El cementerio se esponjaba al sol como una ciudad encantadora, más viva que la ciudad que se aplastaba allá abajo, esas diminutas casitas de mármol blanco resaltaban alegres, mundanas en medio del reflejo de las flores y del agua que se mecía ahí a diez metros, tumbas con emblemas escritos en francés, en inglés, en alemán, en danés, en holan-

dés, en japonés, marineros, comerciantes, profesores, pastores metodistas, pastores anglicanos, viudas de pastores luteranos, la mujer de un carnicero teutón, ... el jardín ni siquiera olía a muerte sino a apacible vida soñolienta, egoísta vida claustral y aristocrática que ignoraba a la ciudad fea y enferma aplastada allá abajo entre las rocas y el mar, a ras de la tierra volaban multitud de mariposas que se quemaban de repente al sol despedazándose en puñados de reflejos, pájaros invisibles cantaban, se arrullaban palomas, cruzaba el aire una pareja de gaviotas echando un corto y húmedo palpitar, en lo alto de un ciprés, mirando hacia el cortejo que ascendía, atrayéndolo hacia sí, cantaba un picaflor, lo hacía torciendo la cabecita como para mirar mejor la melodía escrita en el aire y sacaba de ahí, ininterrumpida, temblorosa, insegura e impresionante la hebra de su canto. (TEM, pp. 121-122)

Como se aprecia en la descripción anterior, ante los ojos del narrador los extremos convencionales vida-muerte se han intercambiado. La paz, la belleza, la armonía, son valores posibles dentro de los límites físicos del cementerio, lugar donde reside la muerte. En el mundo de afuera no existe sino lo enfermizo. Como se ve, el tratamiento de la muerte admite diferentes posibilidades en la obra de Droguett; aquí hemos tocado las más importantes. El resultado en resumidas cuentas es el mismo. Bien sea que el hombre reciba la muerte, la dé a los otros hombres, o la lleve trágicamente consigo mismo, junto a su vida, la visión que nos queda es la de una realidad morbosa en la cual se debate desesperadamente el individuo.

B. LA SOLEDAD

Junto a la muerte, la visión trágica del mundo de Droguett se completa con el angustiador sentido de soledad

que se desprende tanto de los seres humanos como de los objetos. No sólo existe la destrucción del hombre a través de la violencia de la cual es causa o es víctima. La destrucción también es posible por el constante sentimiento que tiene el individuo de encontrarse aislado en una realidad donde, por consiguiente, todo le es ajeno.

En Sesenta muertos en la escalera, apenas comenzado el relato, el narrador, dirigiéndose a su amada en la distancia, hace referencia a la mutua condición: "Existes tú, Isabel (y tú eres triste por dentro), existo yo (y yo soy solo por dentro) y existe el amor de nosotros (que entre nosotros dos es solitario y triste)" (SME, p. 21). El amor mismo, como se ve, no puede salvarse del contagio ya que siendo un sentimiento humano padece, como el hombre, los límites de esa condición. En realidad, para Carlos, el narrador, esa soledad es la que finalmente define todo: "Que se entienda lo que digo, el mundo está solo, completamente solo, aún debajo de las montañas, entre los claros bosques verdes, junto a los ríos claros y gorgoreantes, está sin nadie la vida" (SME, pp. 54-55). Es tan fuerte el alcance de esa soledad que aún Cupido, el pequeño dios del amor, un ser que se mueve normalmente dentro de un nivel de realidad distinto del de los otros agonistas de esa historia, declara su propia tragedia: "Le estaba prohibido amar y que lo amaran. Lo mismo que a la Muerte, a quien le estaba prohibido morir" (SME, p. 260); "Y cogía la botella y la llenaba de su agua alegre para no aburrirse, para no estar solo y entristecido" (p. 277); "ha-

ría que coincidiera la soledad pequeñita de él con la soledad grande del otro" (p. 275). Como el narrador, como los prisioneros de la muerte en el edificio del Seguro Obrero, como Corina en sus noches tristes, pobladas de deseos insatisfechos y sueños de heroísmo, él también está destinado a conocer y sufrir las consecuencias de su aislamiento.

Eloy, en medio de su crítica situación de hombre acosado, le tiene temor a la soledad. De aquí que, para destruirla, él se dedique a vivir hacia atrás, reconstruyendo un pasado que le aporta compañía. Apegado a la vida sensualmente, Eloy descubre mediante el recuerdo un número de experiencias que, si bien reducido, muestran la otra cara de su individualidad, completan su condición de ser vivo. La tragedia de Eloy, sin embargo, está precisamente en que esos seres y esas cosas que le son queridos existen, ante la realidad del momento presente, como una simple ilusión. La verdad es otra, muy diferente: él está solo. Por eso, al recordar a la mujer que estaba en la cabaña, a quien espera volver a ver, el narrador nos dice de él que "sintió entonces la inmensa soledad que le rodeaba, el grandioso silencio que palpitaba ahí mismo y lo llamaba para absorberlo" (E, p. 76). La expresión de esta soledad aumenta a medida que aumenta su agonía: "me deshice de todo, de todo amigo y todo cómplice y toda debilidad, estoy solo y mientras más solo más seguro de mí mismo, nadie aquí, sólo yo, las balas, mis manos que serán lo último mío que me maten" (E, p. 112); "sentía una extraña e íntima soledad, la soledad del abando-

nado, pero no del perseguido" (E, pp. 112-113). Aunque, como lo señala el relato, Eloy muere obstinadamente apegado a la vida mediante sus sentidos, este deseo de sobrevivencia casi animal no lo protege a tiempo de la soledad de la cual estaba consciente.

El primer rasgo de la soledad de Ramón Neira está manifestado por su poca penetración en el mundo que lo rodea, donde generalmente recibe, tanto de los objetos como de los seres humanos, sólo detalles, nunca la totalidad: "y casi no había nadie en la cantina, sólo un hombre con alpargatas blancas" (EC, p. 20); "y miraba las caderas de la Yolanda corriendo por la nieve y al Rosendo sentado en una roca" (EC, p. 59). En realidad, podemos decir que los objetos son la vía del conocimiento que Ramón adquiere de los otros seres, y su medio de contacto inicial con ellos. Recuérdese cómo mira él al doctor Tritini cuando éste viene a examinarlo:

> ... cuando se agachó a examinarlo y él se dio cuenta de que el doctor olía a cherry y a cognac y a colonia y sintió repulsión y miedo y el doctor le cogió el brazo con su mano blanca y rayada de venas azules y el reloj de oro colgaba de la cadena y él calculaba esta cadena valdrá unos veinte mil pesos y este reloj y este vestón tan bonito de tweed o de lana escocesa o irlandesa o canadiense y este chaleco de algodón y ceda tan celeste y este jockey de jinete o explorador o artista de cine o pederasta asqueroso... (EC, p. 91)

No es a Tritini, en cuanto a ser humano, a quien Ramón realmente ve, sino a cierto número de objetos (el reloj, la cadena, el vestón, el chaleco, el jockey), de cosas que le permiten un juicio muy epidérmico del hombre que tiene al fren-

te.

Ramón Neira, semejante a Eloy, es otro ser acosado. Pero no se trata aquí de unas angustiosas horas vividas ante la posibilidad, casi segura, de perder la vida, sino de una tragedia mayor, al saberse acosado no por la muerte sino por la vida misma. Como bien lo resume Ignacio Valente:

> ... la novela es la historia de un calvario, que también transcurre en las alturas del maderamen sobre el gentío, entre claveteos que evocan una crucifixión: un pobre obrero, carpintero de los andamios, borracho y engañado por su mujer, trabaja y sueña y sufre y se ilusiona entre las altas maderas de la construcción, en su refugio de soledad y vientos sobre el mundo que lo ha golpeado.[24]

Eloy es el hombre lleno de coraje hacia la vida, su apego a ella es ilimitado. Ramón Neira, en cambio, carece de la capacidad y valor necesarios para sobreponerse a su miseria. Alguna vez conoció el amor y fue correspondido, se sintió oprimido por las condiciones sociales y tuvo fe en un cambio político. Pero todo poco a poco, y fatalmente, se le derrumbó, y se quedó en la nada. Entonces le acompañaron sólo sus pesadillas, un impulso sensual no satisfecho, el vino, y su soledad: "Quería estar solo en lo alto del andamio y siempre estaba solo" (EC, p. 117); "Le gustaba estar solo y, sobre todo, aquella mañana, aunque no lo hubiera querido, debía estar más solo que nunca" (EC, p. 118); "oh, Dios, qué solo me siento" (EC, p. 132); "-¡Compréndeme, viejo, estoy tan solo, tan completamente solo -decía sollozando-, y el vino es todo lo que me queda y si lo dejo, cualquier día me caigo del andamio!" (EC, p. 202). Esa sed inagotable que siente

Ramón es su más fiel indicador de que sigue vivo, de que continúa debatiéndose, y el vino, su inseparable compadre, el médium que le abre una puerta de escape hacia otro posible mundo: "el vino es como una puerta que tú abres y te bebes otro vaso y te topas con más gente" (EC, p. 121). La ironía está, sin embargo, en que si bien este elemento abre la interioridad de Ramón hacia la comunicación, es precisamente esto lo que perpetúa su aislamiento.

Ya al referirnos a la estructura de Patas de perro vimos cómo, según la manera que está concebido el relato, el acto de escritura allí es consecuencia directa de un sentimiento de soledad. Recordemos nuevamente la afirmación del narrador:

> Estos son simples apuntes hilvanados para olvidar una terrible historia que no he podido destruir del todo, porque el sueño no me acompaña, el sueño se fue tras esa criatura en ese anochecer, estoy flaco, muy flaco, tanto que Cruz Meneses me dice que cuando uno empieza a peinar canas debe cuidarse del cáncer que desea peinarlo a lo último, pero Cruz Meneses no sabe lo que habla, no tengo cáncer, sólo soledad, ni mucha ni poca, la que tenía antes de aparecer él en mi vida, la misma soledad ... sólo la soledad, la misma soledad de siempre, un poco más exacerbada, un poco más subrayada por su ausencia y por las circunstancias que la acompañaron. (PP, p. 23)

El encuentro de Bobi con Carlos es, pues, el encuentro de dos soledades. La soledad de Carlos queda enunciada primeramente por su condición, de la cual él está muy consciente, de viejo solterón, sin familiares ni amigos:

> Eso era yo, eso soy yo. Persona sola, sin nadie, sin hijos, sin sobrinos, sin ahijados, sin yernos, sin compadres, no hay peinetas finas en el lavatorio, no hay polvos en la cajita de madera, tampoco

> hay cortinas en la casa, la casa es demasiado grande, en ella se nota demasiado mi soledad, a veces hablo en voz alta para escuchar el timbre de mi voz, me llamo yo mismo de un dormitorio al otro, del baño al recibo, me abro de pies frente a la mampara y grito hacia adentro: ¡Viejo, viejo! Nadie me responde, evidentemente, estoy solo. Esto soy yo, pues, un ser completamente solo. (PP, p. 38)

Cuando él se decide a buscar casa y mujer, no lo hace respondiendo a un sentimiento de amor sino como resultado del miedo que tiene a esa soledad. La escena matrimonial en el cinematógrafo de la calle Franklin es el reactivo necesario. En estas diligencias conoce a Bobi, quien a su vez es víctima de la soledad, originada, en su caso, por su condición de niño-perro que lo margina del resto de la sociedad.

La soledad en esta historia se da como algo concreto. Carlos es en este sentido quien mejor lo expresa: "Me quedaba callado y no comprendía, pero ahí estaba mi soledad cayendo sobre mi ropa, descendiendo sobre mis libros" (PP, p. 43); "Desde lejos huelo a soledad, voy chorreando soledad" (PP, p. 46). No solamente Carlos y Bobi sufren a causa de ella, sino también, como dice Carlos, los otros seres de ese mundo, "la gente triste y alegre, la gente sola y acompañada que iba por la calle, ahora son ricos y felices mientras llueve, la lluvia les amuebla la soledad" (PP, p. 214). Cuando Gándara viene a visitarlos, el narrador nos dice que el abogado se sentaba lejos de ellos "para no contagiarse de esa soledad de la cual él era el portador" (EC, p. 180). Horacio, Bonilla, el teniente, Urmeneta, y Armijo, todos sin excepción son víctimas del mismo mal. Tal vez pa-

ra Bobi ha habido una forma de redención posible, suponiendo que, al desaparecer, haya abandonado el mundo de los hombres y encontrado la parte que le faltaba a su identidad en el mundo de los perros. Allí por lo menos, mientras no lo alcance la violencia de los demás, tendrá la satisfacción de la compañía. Para Carlos el drama es más fuerte. Él, para acompañarse, tiene que escribir la historia, llorar, y rogar porque la lluvia no borre las últimas huellas de Bobi, única forma de alivio al vacío de su vida.

Mauricio, el narrador en El hombre que había olvidado, es también un ser lleno de soledad. Crítico periodista, descontento con su trabajo, su interés repentino por descubrir la razón de tan inexplicables crímenes representa de cierta manera una posible salida, un encuentro con lo inesperado que habrá de ponerlo en contacto coordinado con la realidad. La soledad de Mauricio nace de no tener nada sólido de lo cual sostenerse en su mundo, todo lo que lo rodea existe a determinada distancia. Es, si se quiere, un desarraigado, un objeto más en el mundo cosificado que lo contiene. De aquí que en determinado momento pueda contemplarse a sí mismo, y a la mujer que lo acompaña, como quien observa dos cosas extrañas a él mismo, aceptando "eso" que ve como indicativo de su condición:

> ... y yo me estaba mirando, estaba mirando a esos dos seres que iban flojamente cogidos de la mano, caminando por la vereda hacia el restaurante. Mi vida, mi ropa gastada y eterna, mis días iguales y repetidos y esa rubia un poco deslucida que comenzaba a engordar, sus ojos enormes y asombrados, su hermoso pelo suelto que corría por mi soledad y mi

> juventud, eran las únicas cosas que me ataban a la realidad del diario, de las clases de Derecho Romano, de la casa demasiado estrecha, cercana al parque, donde vivía... (EHHO, pp. 54-55)

Nótese que, semejante a la manera como se mira a sí mismo, Mauricio mira a los otros personajes, y los valora, a través de los objetos con que están relacionados. Así, por ejemplo, observa a Mateo, su colega en el diario:

> Yo le miraba esas golpeadas manos de delincuente, ese bigotillo vulgar, corto y duro, ese sombrero de color violento, casi sexual, de ala corta y malvada, sombrero que vive explotando a una mujer, zapatos de gamuza de tacón alto que trepan ya con desenfado, con demasiada costumbre, las gradas del juzgado del crimen. (EHHO, p. 48)

Es precisamente por su manera de acercarse a los otros como se va intensificando su aislamiento. Por eso cuando se le ofrece la oportunidad de un descubrimiento salvador se decide a buscarlo.

Pero el resto de esa realidad está también condicionado por la soledad. Mauricio piensa constantemente en una tía, que en la distancia espera irremediablemente a que venga un cartero con su bicicleta, mientras ella sigue "chapoteando en el barro y en la soledad" (EHHO, p. 15), confiando en que llegará la lluvia o el viento a sacarla de esa monotonía. El italiano, dueño del diario, acompaña también su soledad con el whisky, y el recuerdo angustioso de su madre. Lucas tiene su puerta de escape en la morfina. Tanto la rubia como María Asunción -no en vano llamada por Mauricio, en algún momento, "María Soledad"- se entregan con entusiasmo a la posibilidad de hallar algo en ese ser desconocido, que

redima la miseria de sus vidas, precisamente porque les falta algo. Finalmente, "el hombre" mismo, según el italiano, actúa llevado por su propia soledad: "me convenzo de que es el sencillo caso de un loco suelto, tal vez un poco oculto y profundo, un médico fracasado, un profesor de filosofía genialoide y solitario que odia al mundo..." (EHHO, p. 37). Como se ve, ni siquiera el posible redentor escapa a ese aislamiento fatal a que se hallan condenados los seres en el mundo de Droguett.

En las páginas que sirven de introducción a Todas esas muertes, el narrador nos explica cómo el asesino, semejante al artista, soporta la más grande soledad. Emilio, pues, llega al crimen fascinado por el misterio de la muerte, tratando de descubrir allí "esa terrible soledad, esa impalpable porción de silencio que la muerte podía contener" (TEM, p. 11). Esta historia no se sale del patrón de aislamiento humano descubierto por nosotros en los casos anteriores, y queda bastante claro que no sólo el protagonista sino también los otros personajes sufren el mismo mal. Elcira es "un paquete de soledad y melancolía" (TEM, p. 83). Isidoro Chaille, según Emilio, es un hombre solo que se emborracha para aliviarse a través del vino, "para criar coraje, para acompañarte tú mismo, sacar lenguas del vino, manos, ojos que te acompañen" (TEM, p. 93). Uno de los casos de soledad más desesperantes en esta historia es el de Becerra, aislado de todos los demás por su condición de homosexual:

... ellos no saben todo lo que deseo, todo lo que

> ambiciono, ellos huelen sólo un poco de carne, una agradable carne nocturna palpitante, llena de uñas y de ojos, eso es bueno, eso debe ser bueno cuando no se nace desgraciado y hay algo que quemar bajo la piel, pero yo tengo otras ocupaciones, otras preocupaciones, otro destino... (TEM, pp. 162-163)

No hay duda de que Becerra ve en su condición una desgracia, porque le impide ser aceptado dignamente por los demás, quienes se burlan de su anormalidad. Emilio lo usa como a un objeto, y lo desprecia por su debilidad. En la casa de la Carmen Cirano se le acepta como guitarrista y acomodador, sin llegar a mirársele como a un verdadero ser humano:

> Esperaba que la Rebeca lo mirara, lo llamara, siempre esperaba que las mujeres se fijaran en él y cuando eso ocurría se sentía mortalmente nervioso y servicial, deseoso de mostrar todos sus dientes, de que le miraran la cara tersa y enjuta, de que comprendieran su soledad, su pobreza transitoria... (TEM, p. 165)

Viviendo recluído en su propia miseria, Becerra trata de imaginarse cómo "hacen" el amor los otros para contagiarse un poco de esa sensación. Su deseo de organizar un sindicato para las prostitutas, o trabajar con el judío, son una búsqueda por la posible reivindicación de su individualidad.

Pero es que en realidad todos los seres de ese pequeño mundo están separados entre sí. Como un ejemplo recordemos la escena en la playa, entre Eugenia y Emilio, recuperado él de su ataque de úlcera:

> Él movió las piernas para hacer ruido, para que ella se diera cuenta de que él ya estaba ahí, sentado ahí, a su lado, pero ambos estaban silenciosos, como separados a pesar de lo juntos que se encontraban. El persistente apaciguado ruido del mar y el rumor delgado de una mariposa azotándose y quebrándose en la lámpara subrayaban esa soledad. (TEM, p. 272)

Como se ve, entre ellos dos resalta el silencio, la dificultad de comunicación, tanto que parece como si ellos no estuvieran verdaderamente allí, y lo único presente fuera el insecto. Para Eugenia surge la posibilidad de rescate en la ayuda de Emilio, quien finalmente llega muy tarde a la cita, sólo para encontrarla muerta. Él, por su parte, pudiera haber sido salvado con la llegada del hijo que le habría de dar su mujer, Ursula, pero, como lo expresa él mismo, mientras la criatura llega, ellos tendrán que "esperar semanas, meses, incertidumbres, soledades, soledades, soledades..." (TEM, p. 109). Entretanto, sus vidas se consumen en el abandono mutuo. Quizá por lo mismo, como descubre el protagonista de esta novela, más que la historia de un asesino, la suya es una historia de terrible sufrimiento.

El hombre que vino a conquistar el Nuevo Mundo trajo consigo lo que poseía, insatisfacciones y nuevos sueños de grandeza. Al penetrar en una nueva forma de realidad, tiene lugar el despojo recíproco en el cual él violenta ese universo desconocido, al tiempo que éste lo transforma en un ser solitario, inseguro y extraño a todo lo que le rodea. Para el novelista que desee regresar a esta experiencia abundarán las posibles perspectivas. En el caso de Droguett es evidente que su interés es revelar, desde el interior mismo de los personajes, la angustia que resulta de ese despojo que, al final, se reduce a una forma concreta de soledad:

> Venían cansados desde mucho tiempo atrás, desde una tierra muy sola, muy calurosa, erizada de indios en los contornos. Habían caminado todo el

> tiempo en un sonambulismo lleno de desconocidas amenazas y olvidábanse de la real aventura que estaban siguiendo. Les quedaba lejos, en la memoria, que iban en busca de tierras para el rey, para el virrey... Se hundían con rabia tierra adentro y qué prolongada era la tierra, se extendía más, todavía más, todavía otra legua, otro afiebrado día de tierra, sólo por martirizarlos, por amargarles la conquista... Pensaban en la mujer esquivadamente, con golpes de pavor, como pensaban en el agua, una cosa rara y preciosa que antes existió y que quizás, en otra parte, en Lima, en Madrid, en Flandes, podría todavía existir. Mas aquí estaba sólo la tierra que subía por las patas de las cabalgaduras para encontrarlos. Un cansancio para ellos. Sólo los pumas llorando a lo lejos, cuando la tarde caía hasta el suelo y les mostraba lo solos y abandonados que se hallaban. (Supay, pp. 108-109)

Ese hombre emprendedor y aventurero de la Conquista se descubre cualquier día víctima de su propia empresa, rodeado de soledad. Como lo acepta Núñez de Prado al hablar con Bazán, "De solos y solitarios y abandonados y perdidos nos vinimos a las Indias a aventurar y matar indios e imaginar ciudades" (EHTC, p. 341). Nadie escapa a esta tragedia. Valdivia reconoce que "sólo doña Inés había sido una compañía para la soledad suya, el refugio solitario para todas las traiciones y penurias que había sufrido él por todos a causa de todos" (Supay, p. 115). Inés de Suárez, por su parte, descubre ante don Rodrigo su condición desesperada: "¿No me ve? Estoy sola. Los sacerdotes debieran poder mirar por adentro. Una descansaría. Míreme los ojos adentro. Vea, padre, estoy completamente sola. Altiva y sola" (Supay, p. 144). El mismo Pero Sancho declara la naturaleza de su sufrimiento a su servidor, Romero: "¡De rabia y soledad estoy enfermo!" (100 gotas, p. 82). En fin, como le confiesa Gue-

vara a Juan Núñez, "qué solos estamos a pesar de estar juntos. ¿Estamos juntos, Juan?" (EHTC, p. 141), significando con ello la simple verdad de que se trata de una soledad mucho más profunda y sin remedio.

Pero el caso más sobresaliente de soledad lo representa en ese mundo de la Conquista Juan Núñez de Prado, un hombre que, en su intento de preservar lo que considera más íntimamente suyo, la ciudad que ha fundado, la transporta -como un nuevo Sísifo- de un lugar a otro, sólo para encontrarse al final sin nada, en un vacío absoluto. Lo paradójico de su acción es que, deseando representar la vida, la sobrevivencia de lo ya creado, el resultado son la muerte y la desolación causadas por esta tarea. A los oídos del frustrado héroe llega la temida revelación: "señor, estás matando a la gente para alimentar tu soledad, para que las devore tu miedo, señor, mírate la cara, estás lleno de soledad, dejas las ruinas en medio de tus sueños" (EHTC, p. 245). Con la llegada y triunfo de Aguirre se abre un nuevo recorrido:

> Estás enfermo, señor, estás enfermo y deseas que yo también lo esté. Lo estás, aunque yo no quiera, aunque tú no quieras, no soy el enfermo sino la enfermedad, me has tocado, has tocado esa ventana, has cogido esa silla, has abierto y cerrado las puertas, me has tocado, recuérdalo, la has tocado, Aguirre, no lo olvides, tienes la peste, la misma peste, estás deseando coger el hacha y llamar a los carpinteros y pegar gritos entusiasmados y desesperados, ver desmoronarse las murallas en una nube de polvo y de recuerdos, ¿verdad?, ésos, señor, son los primeros calofríos de la fiebre, pero es una grandiosa fiebre que te entrega un mundo a trueque de algunos quejidos y sollozos. (EHTC, pp. 407-408)

Para acompañarse, para poblar un poco su estado de desola-

ción, Aguirre, en efecto, estará destinado a prolongar la duración de ese absurdo.

Con lo anterior, sin haber pretendido ser exhaustivos, creemos haber indicado suficientemente la constante presencia de la muerte y de la soledad en el mundo novelístico de Carlos Droguett. Enfrentado a una realidad hostil al hombre, el escritor asume conscientemente el papel de denunciador de una condición que equipara la existencia a una tragedia ordinaria, donde el individuo se debate sin posibilidades de escapar a cierta forma de fatalismo. Su visión nos hace pensar de inmediato en la de Nietzsche para quien, como anota John E. Smith, "the world seemed to him a scene of strife leading to untimely death, a realm of loneliness and human isolation".[25] Pero si, como dice este crítico, en el caso del filósofo alemán la redención es posible a través de una superación estético-metafísica, es evidente que en el caso de Droguett no existe una puerta de escape al drama existencial, porque en su obra el hombre queda definido totalmente por su sufrimiento. Estar vivo es estar sometido a toda una serie de accidentes que, al final, despojan al individuo de cualquiera posibilidad de salvación dentro de su mundo.

Conviene mencionar en este sentido el hecho de que si físicamente el hombre se ve violentado por la realidad, o desposeído de toda compañía por circunstancias que determinan su soledad, espiritualmente la solución se da como algo difícil de obtener debido a cierto número de dudas que sobre Dios y, especialmente, sobre Cristo, aparecen en algunos ca-

sos dentro de la obra.[26] En el Capítulo I pudimos ver de qué manera la duda religiosa aparece en la obra de Droguett desde sus momentos iniciales. En el texto de algunos de sus primeros cuentos se descubre, en efecto, cierta actitud de rebeldía contra las ideas que la tradición quería imponerle. Algunas de estas ideas reaparecen luego en sus novelas. En general, en el mundo novelístico de Droguett, el hombre acepta a Dios como a un ser arrogante, fuerte, todopoderoso y que, por lo mismo, es parte del fatalismo encerrado en su conflicto. De aquí que Dios sea con frecuencia enjuiciado severamente:

> No, padre, no los mato yo, los mata el virrey y el rey también y el virrey es, además, sacerdote, los mata Dios, y <u>mira que a Dios le gusta la justicia mojada</u>, estrujo las hojas del antiguo testamento y veo que chorrean. (EHTC, p. 184)

> <u>Dios es un misántropo que ama a la humanidad</u>, mantiene alejados a los hombres, si les mira los ojos tristes, los ojos desolados, ya él pierde su seguridad y su equilibrio y se torna pensativo y mucho más débil, <u>sin soledad no podría tener esa colosal fuerza</u>, esa fuerza que echó a andar el mundo, no obstante ser él de capacidad normal y no parecer más grande ni más robusto que Adán ni más huraño y pérfido que Caín... (EHTC, p. 217)

> ... somos una terrible contaminada peste y vamos con un dios apestado a cuestas, arrastrándolo como una piara de mastines, desenvainándolo con nuestras espadas y desenredándolo con nuestras horcas, oh señor, y sin embargo no somos malos, sólo crueles y estaríamos todavía llenos de vida y bríos, si no lo fuéramos, oh Dios, padre de Jesucristo, el hombre dulce y triste, el hombre enteramente bueno, ¿<u>no eras, sin embargo, un dios malvado y cruel en el antiguo testamento, tus manos no estaban llenas de sangre</u>? (EHTC, p. 318)

Quizás uno de los personajes que con más fuerza enjuicia la figura de Dios es Ramón Neira:

> Dios es un envidioso, mama, arrojó a Adán y Eva del Paraíso porque habían, sin quererlo, descubierto un hermoso sufrimiento, un sufrimiento que estaba más allá de las posibilidades de Dios Padre. Un viejo ardiloso y lleno de mañas, que, porque él no podía amar a hembra alguna, tampoco quiso que su hijo lo hiciera y entonces inventó toda esa zarandaja del Nuevo Testamento, de la redención del mundo por un hombre a quien le prohibieron amar. (EC, p. 101)

Más conflictiva es aún la figura de Cristo cuya historia, según el mismo Ramón Neira, tal como nos la entregan las escrituras está muy bien elaborada para ser creída:

> Mama, yo he visto siempre algo de falso en la historia de Cristo, como un traje mandado hacer, como una película o un cuento que ya se sabe cómo van a terminar. Cuando él llegó al mundo ya sabía que tenía que morir crucificado, ¿y sufrió por qué? ¿Por qué fue perseguido y alzó los huazcasos en el templo y después se puso a discutir versos con Pilatos y se perdió en el huerto a llorar junto a su padre y vinieron los pacos a tomarlo preso y fue muerto sólo para resucitar al tercer día? Todo eso estaba escrito, dicen los libros grandes, ¿cierto? Entonces, ¿para qué sufrir con tanto rodeo si después iba a ser resucitado y subir al cielo en una fiestita de carnaval? No me gusta esa historia, mama, es mucho sufrimiento muy bien hecho para ser verdadero... No, no me gusta ese cuento trágico del Cristo. Él era un buen artista, seguramente, trabajó muy bien su drama, pero hay algo de falso en ello. (EC, pp. 99-100)

> ... es una historia terrible, una tragedia intacta, no sé cómo por qué nadie nunca la ha contado verdaderamente, han hablado de su sangre, pero no de sus sudores, de sus palabras, pero no de sus largos atormentados silencios. (EC, p. 158)

El argumento de Ramón es muy claro. La identidad de Cristo ha sido falseada por el valor sobrenatural de que ha sido revestido por las escrituras, "todo porque el escritor que había inventado ese drama era un poquito delirante, un poco iluso y chiflado y bastante puritano" (EC, p. 101). El

Cristo verdadero, según él, tiene que haber sido diferente. Bastante cerca de los otros hombres, con un apetito carnal, algo lujurioso, amigo de la compañía y del vino, resentido por la soledad a que finalmente lo condenaba su austero padre:

> Porque si a él le hubiera sido posible sufrir por una mujer, si se le hubiera ido María Magdalena, por ejemplo, su sufrimiento hubiera sido más importante y trágico, pero no lo dejaron sufrir, el viejo de su padre le prohibió esta clase de sufrimiento y por eso fue él tan desgraciado, porque murió por nada, por nada concreto... (EC, p. 158)

Si para Miguel de Unamuno, por ejemplo, el Cristo buscado está en el cuerpo agonizante que yace descoyuntado sobre la cruz, siendo menos importante para él la figura del profeta que hacía milagros, el Cristo de Droguett no puede concebirse apartado de su condición de hombre. De ahí la importancia que tiene su figura mirada desde el punto de vista humano, más que religioso.[27] Porque ser santo es relativamente fácil, sobre todo si se está predestinado a ganar el cielo. Lo difícil es ser hombre, y sufrir las penalidades del único paraíso conocido, la miserable tierra. Como bien lo descubre el desgraciado carpintero, ante la estatua de yeso con quien habla borracho:

> No es lo mismo ser santo que ser obrero, por mucho que haya sufrido antes él ahora no sufre y es santo, por eso no tiene necesidad de beber y aún está escondido como asustado en esta casa que no tiene nada que ver con la ciudad. ¿Conoces el Matadero, los negocios de los turcos de la calle Franklin, los conventillos junto al canal, los prostíbulos de 10 de Julio y Sierra Bella? No es fácil ser santo con todo eso... (EC, p. 201)

No hay duda de que Ramón Neira es un directo por-

tavoz de las ideas que Droguett, responsable en último término de esa ficción, tiene al respecto. Sus respuestas a nuestras preguntas son bastante concluyentes:

> -Todas esas palabras, más que de Ramón Neira parecen ser la voz filtrada del autor de la historia, Carlos Droguett. ¿Es ésta realmente su idea? ¿Cree usted que la figura de Cristo ha sido falseada por sus propagadores?
>
> -Mira, yo creo que la historia de Cristo ha sido falseada por los exégetas de la Biblia. En realidad, si se lee su biografía, tal como aparece en los Evangelios, en los Hechos de los Apóstoles, es distinta de la que te presentan los predicadores, los historiadores de historias místicas de santos, de profetas, etc. Creo que la historia de Cristo que yo miro consta contra los Evangelios. Porque es necesario ver palabra por palabra. Como cuando tú analizas un texto literario. Por eso estoy convencido que en realidad Cristo era un guerrillero del mundo antiguo. Y un profeta de los guerrilleros actuales, aunque ellos no lo conozcan... Yo creo que sin la figura de Cristo, tal como yo la veo, se habría desvanecido en la nada gran parte de lo que he escrito. Porque creo que de esa figura yo he saltado hacia la realidad. Y es que Cristo es un héroe de este mundo y no del otro.
>
> -¿Y Dios?
>
> -Mira, Dios a mí no me interesa. Lo veo así como a un director de teatro. Él sí que es una figura de vaudeville, y de opereta. De manera que cuando Él aparece en las cosas que yo escribo, siempre aparece algo ridiculizado, creo... Yo a lo sumo, si lo pudiera caricaturizar, lo vería como a un gerente de una empresa multinacional yanqui. Realmente. Una empresa de cosas espirituales. ¿Comprendes tú? No me conmueve. Lo encuentro un personaje secundario comparado con Cristo, con Buda, y con otros verdaderos líderes de la espiritualidad.
>
> -¿Se definiría usted entonces como un agnóstico?
>
> -Evidentemente. Dios sería mi duda. La duda de la cual hablábamos antes.[28]

Esta duda de Droguett corresponde entonces a otro de esos demonios del autor que, en una u otra forma, alimentan su mundo ficticio. Al penetrar el universo narrado és-

ta se convierte en cierta forma de angustia espiritual que, sumada al deterioro físico que resulta de la realidad, no hace sino intensificar el drama existencial del individuo quien, solo frente a su mundo, no logra echar mano del necesario soporte salvador.

Resumiendo, podemos decir que todas y cada una de las novelas de Droguett entregan al lector la imagen o visión de un mundo que se desarrolla en forma trágica para el hombre quien, a nivel individual o de grupo, sucumbe ante la imposibilidad de cualquier tipo de redención.

Sesenta muertos en la escalera es la primera incursión en una realidad dominada por el signo de la muerte. Un caso de violencia sistematizada, oficial, combinada con el absurdo fatal que, dentro de sí mismo, descubre el individuo, para quien la vida no es más que el penoso camino hacia una segura muerte. La agonía existencial, entonces, está en no querer morir, en no poder el hombre aceptar su final. Eloy es el acto de rebeldía por medio del cual un hombre, acosado por la muerte, decide jugarle una coartada a su final prolongando su existencia a través del recuerdo. Pero su apego sensual a la vida no salva al protagonista quien, como verdadero héroe trágico, sucumbe a la fuerza escondida en su destino. En verdad, obligado a sobrevivir por medio de la violencia, Eloy quedaba determinado así, dentro de las leyes que regían su mundo, a perecer de la misma manera. En El compadre más que muerte hay soledad. Ramón Neira es un . miserable obrero cuya única compañía es el vino; su madre,

su hijo, su mujer, existen muy distantes de él. Su condición se transforma en agonía espiritual al declararse contrario a la idea que se le ha impuesto de Cristo. Hay rebeldía en su actitud, pero una rebeldía que no logra superar los límites de su condición, y que, por el contrario, va dejándolo cada vez más aislado del mundo que lo circunda. Solos también se sienten Carlos y Bobi en Patas de perro, una historia donde el acto mismo de su escritura surge del deseo de luchar en contra de la soledad. En El hombre que había olvidado todos los seres, sin exclusión, conocen cierto grado de enajenación, de soledad. El deseo de Mauricio, el narrador, no es diferente del de la rubia, del de María Asunción, o del de sus colegas periodistas: todos buscan algo más que a un vulgar asesino, buscan un mensaje salvador. En fin, soledad y muerte son el patrón común en la trilogía histórica (o binomio, si recordamos que 100 gotas de sangre y Supay el cristiano son en realidad un solo texto).

Hay un ser que, sin duda, lo resume todo, muerte y soledad, sacrificio físico y espiritual. El hombre que trasladaba las ciudades es, en efecto, un resumen concreto de toda la posible crísis. Juan Núñez de Prado defiende la ciudad de sus sueños mediante el ejercicio de la violencia, de la muerte. Pero, a su vez, en todo momento piensa que su misión es un paralelo a la de Jesús y, por lo mismo, equipara su existencia a la de un Calvario necesario.[29] Él, como Cristo -el Cristo-hombre según lo entiende Droguett-, está condenado a ser el protagonista de una experiencia cuyo fi-

nal es un sentido de absoluta soledad.

Son muchos los fantasmas que han acosado a Droguett en su carrera. Al final, el único que puede dar verdadera cuenta de ellos es el escritor mismo. Cualquiera que éstos hayan sido, sin embargo, es un hecho cierto que han determinado la clase de realidad que nosotros, como lectores, percibimos en sus novelas, y que se define angustiosa, nada fácil, problemática. Porque allí donde está el hombre con su tragedia a cuestas, allí ha metido Droguett el escalpelo de su pluma para transformar ese hecho en lenguaje.

NOTAS AL CAPÍTULO III

[1]Para una idea más clara de lo que significa este pacto narrativo véase, por ejemplo, Roland Bourneuf y Réal Ouellet, La novela (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), pp. 89-95.

[2]La "visión de mundo" de que hablamos nosotros no debe confundirse con la establecida por Lucien Goldmann en su acercamiento sociológico al hecho literario. Para él ésta es una estructura global encaminada a determinar todo el complejo de ideas, sentimientos y aspiraciones que identifican a miembros de un grupo social, y los opone a los miembros de otro grupo. Es la visión de una clase social, y al mismo tiempo una abstracción: "Qu'est-ce qu'une vision du monde? Nous l'avons déjà écrit ailleurs: ce n'est pas une donnée empirique immédiate, mais au contraire, un instrument conceptuel de travail indispensable pour comprendre les expressions immédiates de la pensée des individus" (L. Goldmann, Le Dieu caché, Paris: Editions Gallimard, 1959, p. 24). Sin pretender entrar a discutir la definición del crítico rumano (para una crítica a los límites que Goldmann impone a este concepto véase, por ejemplo, Diana Laurenson y Alan Swingewood, The Sociology of Literature, New York: Schocken Books, 1972, pp. 63-77), debemos simplemente decir que nuestro concepto es mucho más simple y concreto: es la imagen de realidad que nos entrega la obra, y que en resumidas cuentas queda determinada por las motivaciones que tiene el autor como individuo creador de un mundo ficticio. Se trata, en otras palabras, de la realidad que impone el texto al lector, y que éste acepta como parte también de su aventura.

[3]M. Vargas Llosa, García Márquez: Historia de un deicidio, p. 87.

[4]C. Droguett, "Materiales de construcción", p. 203.

[5]S. A. Doinas, "Hecho histórico, hecho literario", Casa de las Américas, núm. 75 (1972), p. 85.

[6]Juan De Luigi, prólogo a Sesenta muertos en la escalera, pp. 8-9.

[7]"Carlos Droguett: Quiero reflejar el caos que hoy vive el mundo" (entrevista), Qué pasa (Santiago), núms. 14-22 (1971), s. pp.

[8]C. Droguett, "Materiales de construcción", p. 207.

[9]Los asesinados del Seguro Obrero, crónica (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), pp. 8-9.

[10]Cedomil Goić, Historia de la Novela Hispanoamericana, pp. 235-236.

[11]Ariel Dorfman, Imaginación y violencia en América (Santiago: Editorial Universitaria, 1970), p. 27.

[12]C. Droguett, "La guerra que no es nuestra", La Hora, 8 de febrero de 1941, p. 3. Casi un año antes, en el mismo diario, el autor había expresado el aspecto morboso de una guerra que poco a poco cubría todo el mundo: "Desde que el mundo estuvo empezando se viene colando el invisible cuerpazo del animal de la guerra a través de todas las grietas de los países y de la política. Le ha sido siempre fácil escurrirse a través de los hombres, muchos hombres, muy pequeñitos, archipiélago humano. A veces aparecía en Europa, y lejos en el mapa los otros países atisbaban cómo el animal de la guerra subía desde el terreno, como si el terreno produjera esa agricultura, y extendía encima de la geografía política sus brazos, sus piernas, su vientre blando e invadiente. Después se secaba, desaparecía, pero, detrás surgía entonces en América, volcando sobre ella su salida de madre (de otro modo, ¿cómo mataría hijos?), y en América, luego de devorar mucha tierra y muchos hombres (que son la tierra viviente), y de beber mucha agua de la tierra y mucha agua roja de los hombres, de repente el animal de la guerra se moría, se agotaba, desaparecía. Ah, pero si estaba en Africa, aterrorizando a los negros con su presencia grandiosa, con su divino tambor oscuro" ("La guerra fría", La Hora, 18 de abril de 1940, p. 5).

[13]"Cien gotas de sangre y doscientas de estupor", La Nación, 24 de septiembre de 1961, p. 2. Como sabemos, Droguett daba respuesta así a los ataques del crítico Alone,

expuestos por éste en su artículo "100 gotas de sangre y 200 de sudor, novela por Carlos Droguett", El Mercurio, 10 de septiembre de 1961, p. 10.

[14] Carta de C. Droguett a Alberto Ostria Gutiérrez, asesor literario de la Editorial Zig-Zag en ese momento, fechada en Santiago, 31 de enero de 1960.

[15] Esta afirmación del narrador puede entenderse de doble manera: Eloy "tiene una larga vida por delante" en cuanto que su seguridad en sí mismo le permite pensar que saldrá con vida del cerco que le han preparado. Pero también es una advertencia a la función evocadora de la mente del protagonista, que es en último término la que alargará los límites de su existencia.

[16] Antonio Quintano Ripolles, La criminología en la literatura universal (Buenos Aires: Biblioteca Policial, 1963), p. 35.

[17] Pierre Grimal, Sénèque (Paris: Presses Universitaires de France, 1966), p. 61.

[18] Recordemos algunas partes claves de ese discurso: "The majority of mortals, Paulinus, complain bitterly of the spitefulness of Nature, because we are born for a brief span of life, because even this space that has been granted to us rushes so speedily and so swiftly that all save a very few find life at an end just when they are getting ready to live ... Life is long enough, and it has been given in sufficient generous measure to allow the accomplishment of the very greatest things if the whole of it is well invested. But when it is squandered in luxury and carelessness, when it is devoted to no good end, forced at last by the ultimate necessity we perceive that it has passed away before we were aware that it was passing. So it is -the life we receive is not short, but we make it so, nor do we have any lack of it, but are wasteful of it. Just as great and princely wealth is scattered in a moment when it comes into the hands of a bad owner, while wealth however limited, if it is entrusted to a good guardian, increases by use, so our life is amply long for him who orders it properly" (Seneca, Moral Essays, trad. de John W. Basore, 3 vols., London: Harvard University Press, 1958, II, 287-289).

[19] Esta metáfora aparece en el primer verso de la Copla III:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
y llegados, son yguales
los que viuen por sus manos
e los ricos.

(Jorge Manrique, Cancionero, edición de A. Cortina, Madrid: Espasa-Calpe, 1941, p. 89). En su estudio de la obra de Manrique, Pedro Salinas resume así el gran acierto del poeta ante esta metáfora: "Manrique no tiene más que hacer su hallazgo genial, la metáfora del río, de algo cuya vida consiste también en su curso, en correr hacia su fin, para conducirnos a la idea poética del acabamiento final. Vida humana, tiempo, agua, corren coincidentes hacia un mismo término: el espacio sin límites del mar verdadero ó de ese inmenso mar de los muertos, de todos los muertos que nos han precedido. Lo que Manrique erige ante la conciencia del lector en esta estrofa no es exactamente la muerte: 'es el morir', el resultado de la acción incesante de la muerte. Me parece que se entienden las Coplas mejor mirándolas como una poesía de lo mortal en vez de como una poesía de la muerte. La muerte, como se muestra al final del poema, no es más que una autora o ejecutora de esa ley de la mortalidad" (P. Salinas, Jorge Manrique o tradición y originalidad, B. Aires: Editorial Sudamericana, 1962, p. 147).

[20] No está de más recordar aquí el macabro descubrimiento de Quevedo: "La muerte no la conocéis y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto, y la cara es la muerte; y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los güesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura..." (Francisco de Quevedo, "El sueño de la muerte", Obras Completas en Prosa, 3a. ed., Madrid: M. Aguilar-Editor, 1945, pp. 237-238).

[21] A. Ferrari, El universo poético de César Vallejo (Caracas: Monte Avila Editores, 1972), pp. 89-90. Si recor-

damos el poema LXXV de Trilce podemos ver de qué manera Vallejo veía al hombre como a un ser viviendo trágicamente dentro de la muerte: "Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuísteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades. Y sin embargo, los muertos no son, no pueden ser cadáveres de una vida que todavía no han vivido. Ellos murieron siempre de vida. Estáis muertos" (César Vallejo, Obra poética completa, Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968, p. 217). Cuando Yuric, dirigiéndose a su amada, le dice: "Estaremos muertos cada cual en su particular mausoleo, en la casa, en la calle con el número exacto, estaremos conviviendo con nuestro cadáver ..." (SME, p. 107), para el lector es bastante evidente que ha encontrado un contacto entre el pesimismo existencial del personaje de Droguett y la angustia que a su vez expresaron en su obra Quevedo y Vallejo.

[22]En El hombre que había olvidado, por ejemplo, John Perceval Colliers se refiere al cementerio como un lugar donde "los muertos son portados en brazos de los futuros muertos" (EHHO, p. 103).

[23]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[24]I. Valente, "Carlos Droguett, El compadre", El Mercurio, 5 de noviembre de 1967, p. 5.

[25]J. E. Smith, "Nietzsche: Conquest of the Tragic through Art", The Tragic Vision and the Christian Faith, Northan A. Scott, Jr., ed. (New York: Association Press, 1957), p. 22.

[26]Recordemos que Droguett fue educado en un colegio de religiosos y que, desde muy joven, ha sido lector asiduo de la Biblia. La influencia de las Sagradas Escrituras dentro de su obra exige por sí sola un estudio aparte y, por lo mismo, no pretenderemos reducirlo a un simple esbozo. Nos interesa aquí notar solamente de qué manera ciertas dudas de orden religioso, dentro del mundo narrado, se convierten en parte del conflicto que vive el hombre.

[27] "La figura de Cristo, llena de gloria y de silencio, me ha acompañado desde muy temprano. Yo recuerdo, por ejemplo, que mi padre, aunque era agnóstico, al llegar la Semana Santa transformaba el pequeño mundo de la casa en un templo de recogimiento y de homenaje al sacrificio de Cristo. Tienes que comprender, entonces, que la personalidad de Jesús-hombre ('díle que baje nuevamente y que se haga nuevamente hombre entre nosotros', creo que eso dice Ramón Neira en El compadre), me acompañó desde muy niño. Yo me eduqué en un colegio de sacerdotes donde lo pasé bastante mal porque era un rebelde. No sólo desde el punto de vista estudiantil, sino desde el punto de vista de la religiosidad. Yo me hincaba a comulgar en la iglesia del San Agustín y estaba lleno de dudas... Pero después, claro, releyendo por mi cuenta -y no por obligación- la Biblia, la historia de Cristo, cada vez me afirmé más en la idea de que si él existió fue un hombre auténticamente carnal y vivo, y de extracción más o menos humilde, que se rebeló contra el mundo de su época. Porque si no hubiera sido un rebelde peligroso creo que el Imperio Romano no lo habría matado... Entonces, te decía, que mientras más yo fui creciendo, transformándome en hombre y deformándome en escritor, cada vez más me fui acercando a la figura de Cristo como a la de un conductor social, un líder político. Yo no hago ninguna diferencia, por ejemplo, desde el punto de vista humano-literario, entre el Che Guevara, Camilo Torres, Miguel Hernández, y Cristo. Creo que son el uno, un guerrillero de la antigüedad (puedes agregar a Espartaco, si tú quieres), y los otros, tres guerrilleros de nuestro tiempo... Yo no tendría escrúpulos en pintar a Cristo vistiendo traje de guerrillero, y metralleta al hombro. Como Camilo Torres quien efectivamente, supo interpretarlo al vestirse de guerrillero. Era su apoderado. En ese sentido, te repito, la figura de Cristo me ha conmovido mucho y me ha ayudado mucho a escribir. Porque, como lo has notado tú, hay muchos textos míos donde de alguna manera, visible o invisible, aparece el Cristo histórico. No el que te presentan los curas cuando pontifican en la misa dominical. Sino el que tú tomas de los Evangelios ortodoxos y heterodoxos. Estoy convencido de que Cristo, para el mundo occidental, es un personaje total y absolutamente verdadero, actual. Yo tengo un texto que me regalaron mis hijos, de las Cartas de San Pablo. No sé si tú recordarás que un escritor católico -francés o inglés, no recuerdo- decía: 'cuando quiero informarme de las conmociones políticas del Asia, de las matanzas de negros en América, de las luchas de los rebeldes cubanos en las selvas orientales de esa isla del Caribe, cuando quiero estar informado sobre el drama de la desesperanza y esperanza del mundo actual, me remito a las Cartas de San Pablo, que son las que nos están informando de lo que ocurre ahora entre nosotros'. Y yo creo que eso es verdad. ¿Por qué? Porque San Pablo, creo yo, representó realmente la verdadera figura del Cristo histórico. A lo me-

jor era un poco delirante, de ahí su accidente cuando iba a caballo camino de Damasco. Creo que iba borracho de Cristo. Y es que hay que estar borracho de alguna cosa para poder ser verdadero hombre, y verdadero vocero de Dios o del demonio" (Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977).

[28]Conversaciones con Droguett, Berna, junio de 1977.

[29]Es interesante ver como, en medio de su propia agonía, Juan Núñez de Prado se dirige a un obscuro Padre, en busca de ayuda. Algunas de sus exclamaciones son, en efecto, una repetición de las frases pronunciadas por Cristo en las horas anteriores a su muerte: "Juan Núñez deseaba que alguien sacara una espada o trajera una horca o unos puñales y esperaba y sentía hambre y sed y se sentía muerto de fiebre, padre, padre mío, tengo sed,..." (EHTC, p. 65); "mirando Juan Núñez los rostros de los soldados, mirándolos llenos de toallas, de vasos de agua, de pisitos y rincones plácidos y blandos y cojines para descansar mi cabeza en ellos, padre, oh padre, por qué me has abandonado" (EHTC, p. 109). Como bien lo indica el relato, este hombre, en su intento por buscarle un significado propicio a su tarea, llega a verse a sí mismo como una imagen de Cristo, y a su ciudad portátil como equivalente del símbolo de la Cruz: "¿Recuerdas, Juan, que querías traerte la ciudad antes de que llegara el don Francisco, antes de que supieras que venía sobre el campo?, decía para sí, reprochándose, pero no deseando decirle a los otros, pero no olvidándolo él, nací para hacerlo, vine al mundo a llevar la ciudad de un lado a otro, de un destino a otro, de un desastre a otro desastre, como mis dolores, como las peregrinaciones de Jesús cayéndose y alzándose con la cruz, la cruz caía y se levantaba con él, como parte de sus huesos y de su espalda,..." (EHTC, p. 167).

CONCLUSIONES

El propósito de la presente disertación ha sido llevar a cabo un estudio sistematizado de las novelas de Carlos Droguett. Para ello nos hemos enfrentado a los respectivos textos en su doble carácter de estructura y contenido. Por razones evidentes, nuestro análisis ha debido ser selectivo. Sin embargo, creemos que, al escoger la estructuración narrativa como fórmula de enfoque, hemos explorado los aspectos formales sobresalientes en cada una de las novelas.

Aunque escritas en una etapa muy temprana, 100 gotas de sangre y 200 de sudor, Supay el cristiano, y El hombre que trasladaba las ciudades señalan procedimientos narrativos que Droguett convertiría en práctica regular para el resto de sus novelas. En estos relatos "históricos", el punto de vista del narrador se caracteriza por una doble modalidad: un nivel objetivo, representado por la presencia de un narrador básico; y un nivel subjetivo, que se logra mediante el alto grado de interioridad que frecuentemente adquiere el relato. Es así como vemos funcionar ciertas técnicas que permiten al novelista revelar más miméticamente la conciencia de sus personajes (monólogos, psíquis del personaje filtrada en la voz de un narrador omnisciente). Estas son tentativas iniciales que demuestran la consciente ambición del novelista por no quedarse en la superficie del mundo que narra. Junto a esto, tratando de favorecer la inmediatez del discurso narrativo, Droguett emplea dos procedi-

mientos desarrollados efectivamente en obras posteriores: la descripción desde una segunda perspectiva, y la presencia de múltiples narradores.

Las técnicas al servicio de la corriente de la conciencia adquieren una aplicación mayor en Sesenta muertos en la escalera, donde la psíquis de varios personajes se revela a través de monólogos interiores y soliloquios. Este desplazamiento interior de la narración alterna, como en los relatos "históricos", con la voz de un narrador básico, omnisciente. Tal alternancia se descubre igualmente en Eloy y El compadre, con preponderancia del nivel interior. En estas dos novelas, efectivamente, el eje de la narración no es la voz del narrador básico, sino la conciencia de los protagonistas. Lo más característico de Patas de perro se halla en las mudas o cambios de narrador en relación a la historia que se nos cuenta. Esto obedece al hecho de que el autor explícito del relato es narrador básico del mismo, y personaje de su propia narración. El narrador básico gana en objetividad, y supera sus limitaciones, al permitir que otros personajes se hagan cargo de la narración. Como se ve, en esta novela Droguett desarrolla muy bien un procedimiento narrativo cuyo valor quedaba apuntado en su etapa "histórica". El hombre que había olvidado presenta también una situación narrativa en la cual el autor explícito de la historia es, al mismo tiempo, narrador básico de la misma, y personaje-testigo en ella. Nuevamente vemos en esta novela la presencia de un modo narrativo que se desplaza en dos

niveles: uno objetivo, representado por un narrador básico que simplemente "muestra" el mundo narrado, combinado con la transcripción dramática del diálogo entre los diferentes personajes; y otro subjetivo, determinado por la conciencia agitada del narrador. Todas esas muertes es de cierta manera una síntesis de los distintos procedimientos narrativos empleados por el autor anteriormente. En efecto, en este relato encontramos a un narrador básico que poco a poco es desplazado por la conciencia misma de los personajes. En realidad, en esta novela resalta nuevamente el deseo que tiene Droguett de presentar su mundo ficticio desde el interior de sus personajes. El diálogo, más que representar comunicación exterior, funciona como vehículo de penetración en el flujo mental de los seres involucrados en la situación narrada.

El dinamismo observado en el punto de vista del narrador caracteriza también el tratamiento del tiempo en estas novelas. Esto está estrechamente relacionado con el funcionamiento mecánico de cada relato. Tanto en 100 gotas como en Supay el tiempo de la ficción y el tiempo de la narración se desarrollan linealmente. El hombre que trasladaba las ciudades, por ser un relato mucho más interior que los dos anteriores, convierte la noción de tiempo en algo miméticamente caótico. Si bien el tiempo de la ficción aquí es relativamente breve, el tiempo de la narración se ve ampliado mediante la reiteración de motivos del acontecer, y la suspensión del diálogo. Dos procedimientos que

el autor emplea con propósito semejante en obras posteriores. _Sesenta muertos en la escalera_ es un caso más ambicioso, pues se trata de un _collage_ que funciona gracias a una técnica de montaje. Se crea así un _continuum_ espacial-temporal cuyas cualidades nos hacen pensar en un procedimiento cinematográfico. _Eloy_ y _El compadre_ funcionan igualmente mediante un montaje interno. En ambos relatos descubrimos dos niveles temporales: el presente y el evocado. Este último está formado por ciertas experiencias claves rescatadas por la memoria de los protagonistas. Hay, sin embargo, una diferencia esencial entre las dos obras. En _Eloy_ el presente y el pasado se dan paralelamente desde el comienzo, y la narración se desplaza constantemente entre los dos planos. En _El compadre_ hay más bien una larga suspensión del presente que se aprovecha en el relato para incluir el pasado. En _Patas de perro_ la escritura resulta también de un acto de evocación, y el tiempo adquiere proyecciones mayores en relación con cada uno de los niveles descubiertos en la narración. Lo mismo podemos decir de _El hombre que había olvidado_ donde, por una parte, tenemos la historia de un periodista que trata de descubrir determinado enigma; y, por otra, la historia de contexto bíblico que él narra, según testimonio de otros testigos. Por último, aunque en _Todas esas muertes_ el tiempo de la ficción se desarrolla casi linealmente, el tiempo de la narración sufre ciertas alteraciones. Éstas casi siempre equivalen a retrospecciones que llegan a funcionar a manera de cajas chinas. Nuevamente,

se trata de procedimientos que refuerzan el grado de interioridad del discurso narrado.

El punto de vista de nivel de la realidad narrada queda relacionado con la visión de mundo comunicada por estas novelas. Se trata de una realidad contagiada de muerte y soledad. De esta forma la existencia humana queda definida como una constante tragedia en que afanosamente se debate el individuo. Condicionado por diferentes circunstancias, el hombre puede ser causa de la muerte o víctima de ella. Su vida se resuelve así a través del constante ejercicio de la violencia. Pero quizás donde más fatalmente se encierra su tragedia, es en el hecho ineludible de ser él mismo portador de su propia muerte. Este planteamiento entronca la obra de Droguett con una preocupación hispánica de larga tradición, presente, entre otros, en la obra de Jorge Manrique, Francisco de Quevedo, y César Vallejo. Al lado de esto aparece un omnipresente sentido de soledad que, imposibilitando la redención del hombre, intensifica constantemente su enajenación.

Como se ve, las novelas de Carlos Droguett nos enfrentan a un mundo ambiciosamente estructurado. Su tarea no ha sido nada fácil, y parte del principio aceptado por el escritor de que escribir es asumir un doble compromiso. En primer lugar está la aventura estética que requiere un profundo conocimiento de técnicas, y seria disciplina. En segundo lugar, el convencimiento de que, a partir del lenguaje, se puede crear una realidad ficticia, autosu-

ficiente, capaz de penetrar en la condición humana. En esto radica el valor alcanzado por la novela hispanoamericana de los últimos años. En ese equilibrio reposa la continuidad de su constante desarrollo. Nuestro propósito ha sido abrir el camino para la mejor comprensión y valoración de un olvidado pionero.

BIBLIOGRAFÍA

Puesto que en el Capítulo I hemos dado una extensa información bibliográfica sobre la obra de Droguett, incluída su labor periodística, preferimos anotar solamente aquí los datos correspondientes a sus novelas, en las ediciones usadas para nuestro estudio:

Sesenta muertos en la escalera, Santiago: Nascimento, 1953.

Eloy, Barcelona: Seix Barral, 1971.

100 gotas de sangre y 200 de sudor, Santiago: Zig-Zag, 1961.

Patas de perro, Santiago: Zig-Zag, 1965.

Supay el cristiano, Santiago: Zig-Zag, 1967.

El compadre, México: Joaquín Mortiz, 1967.

El hombre que había olvidado, Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Todas esas muertes, Madrid: Alfaguara, 1971.

El hombre que trasladaba las ciudades, Barcelona: Noguer, 1973.

TRABAJOS CRÍTICOS SOBRE CARLOS DROGUETT

Alegría, Fernando, "Patas de perro", Las Ultimas Noticias, 18 de diciembre de 1965, p. 15.

______________, Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX, Santiago: Zig-Zag, 1962 ["Carlos Droguett, pp. 120-121].

Armengol, Juan, "Las 'Muertes' del Sr. Droguett", El Correo Catalán, 6 de marzo de 1971, p. 19.

Arteche, Miguel, "Tres visiones de Carlos Droguett", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 253-254 (1971), pp. 192-208.

Avaria, Antonio, "Carlos Droguett: más cerca de la sangre que de la tinta", Mensaje, núm. 195 (1970), p. 610.

______________, "Los perros ladran, señal de que cabalgas", Desfile, núm. 16 (1971), p. 23.

Benedetti, Mario, "El relato de un escritor chileno, Carlos

Droguett, _Eloy_", _La Mañana_, 12 de abril de 1969, s. p.

Berthelot, Geneviève, "Lecture de _Eloy_ (1960) de Carlos Droguett", _Études Hispano-Américaines_, s. núm. (1973), pp. 5-11.

Blanco, Guillermo, "100 gotas de sangre y 200 de sudor", _Finis Terrae_, núm. 31 (1961), pp. 90-91.

__________________, "Patas de perro, dientes de león" (entrevista), _Ercilla_, 24 de noviembre de 1965, p. 41.

Bordelois, Ivonne A., "_Eloy_", _Señales_, núm. 121 (1960), p. 21.

Brahe, Christian, "_Patas de perro_", _La Unión_, 5 de diciembre de 1965, p. 6.

Calderón, Alfonso, "Carlos Droguett", prólogo a _Los mejores cuentos de Carlos Droguett_, Santiago: Zig-Zag, 1966, pp. 7-12.

__________________, "Al rescate de la Conquista", _Ercilla_, 12 de junio de 1967, p. 29.

Cartosio, Emma de, "Carlos Droguett", _La Nación_, 18 de noviembre de 1962, p. 5.

Castelli, Eugenio, "Búsquedas expresivas en las novelas de Carlos Droguett", _La Voz del Interior_, 3 de abril de 1966, s. p.

Castroviejo, Concha, "De aventuras y otras ilusiones" [reseña sobre _El hombre que trasladaba las ciudades_], _Estafeta Literaria_, 1 de febrero de 1975, s. p.

Concha, Jaime, "Carlos Droguett: _Patas de perro_", _Anales de la Universidad de Chile_, núm. 136 (1965), pp. 214-216.

Corberó, Salvador, "A Carlos Droguett, Allende lo ha dejado sin nada que decir", _Diario de Barcelona_, 6 de marzo de 1971. p. 21.

Cruz-Luis, Adolfo, "¡Salve, Droguett!: los que van a morir te saludan", _Casa de las Américas_, núm. 69 (1971), pp. 208-211.

Délano, Luis Enrique, "Arbol de letras", _Las Noticias de Ultima Hora_, 18 de mayo de 1968, p. 5.

Díaz Arrieta, Hernán (Alone), "100 gotas de sangre y 200 de

sudor", El Mercurio, 10 de septiembre de 1961, p. 10.

Díaz Márquez, Luis, "Algunas reflexiones sobre los estratos del 'narrador' y el 'mundo' en la novela Eloy, de Carlos Droguett", Horizontes, s. núm. (s. a.), pp. 5-21.

Donoso Pareja, Miguel, "El compadre", El Día, 28 de noviembre de 1967, p. 9.

Dorfman, Ariel, "El Patas de perro no es tranquilidad para mañana", Revista Chilena de Literatura, núms. 2-3 (1970), pp. 167-197.

______________, "El Bio-Luvil no elimina a Carlos Droguett", Desfile, núm. 4 (1970), pp. 30-31.

______________, "Droguett como escritor revolucionario", El Siglo, 29 de enero de 1967, p. 13.

Drigani, Adolfo, "Todas esas muertes", Visión, núm. 16 (1972), pp. 57-58.

Dussuel, Francisco, "Eloy, de Carlos Droguett", El Diario Ilustrado, 11 de junio de 1961, p. 2.

Fernández-Braso, Miguel, "Sincero y polémico: Carlos Droguett", Pueblo, 10 de febrero de 1971, p. 26.

Gallardo, Andrés, "Con Carlos Droguett", Aisthesis, núm. 6 (1971), pp. 139-142.

Goić, Cedomil, Historia de la novela hispanoamericana, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972 [sobre Carlos Droguett, pp. 235-243].

Huasi, Julio, "Droguett y los mercaderes del templo", Punto Final, 2 de junio de 1968, pp. 20-21.

____________, "Droguett, los fariseos y el látigo", Bohemia, 22 de enero de 1971, pp. 16-17.

____________, "Expresar la vida, su coraje, su rabia", Crísis, núm. 8 (1973), pp. 40-43.

Iñigo Madrigal, Luis, "Carlos Droguett. La nueva, larga y alucinante novela", Pueblo, 27 de noviembre de 1974, p. 34.

Jofre Barroso, Haydée M., "Borrador de un reportaje. Indagando a Carlos Droguett", Vanguardia Dominical, 18 de junio de 1972, p. 7.

Latcham, Ricardo, "Eloy por Carlos Droguett", Carnet crítico, Montevideo: Editorial Alfa, pp. 225-230.

Lewald, H. Ernest, "El hombre que había olvidado", Books Abroad, núm. 2 (1969), p. 233.

Lorca de Rojo, Estela, "Carlos Droguett: 100 gotas de sangre y 200 de sudor" (reseña), Mensaje, núm. 104 (1961), p. 578.

Loveluck, Juan, "Carlos Droguett, 100 gotas... ", El Sur, 24 de septiembre de 1961, s. p.

Loyola, Hernán, "Patas de perro. Novela de Carlos Droguett", El Siglo, 9 de enero de 1966, s. p.

Luigi, Juan De, "Carlos Droguett", prólogo a Sesenta muertos en la escalera, Santiago: Nascimento, 1953, pp. 7-16.

Magaña de Luco, Elvira, "La creación literaria. Estudio de cuatro escritores según un método tipológico", tesis inédita, Universidad de Chile, Santiago, 1968. ["Carlos Droguett", pp. 103-164].

Mac Hale, Tomas P., "Soy un pasional y mi pasión es la literatura" (entrevista), El Mercurio, 24 de enero de 1971, p. 2.

Manns, Patricio, "Carlos Droguett regresa del olvido", La Patria, 1 de julio de 1962, s. p.

Marín, Rubén, "El compadre", Abside, núm. 3 (1968), pp. 361-362.

Martín, Santos, "Duelo literario: Alone vs. Droguett", La Voz, 1 de octubre de 1961, p. 17.

Massague, Rosa, "La novelística actual a debate: Carlos Droguett", Diario Femenino, 7 de marzo de 1971, p. 4.

Mengod, Vicente, "Historia novelesca" [sobre 100 gotas de sangre y 200 de sudor], Zig-Zag, 8 de septiembre de 1961, pp. 56-57.

Merino Reyes, Luis, "Patas de perro", en Perfil humano de la literatura chilena, Santiago: Orbe, 1967, pp. 199-201.

Miomandre, Francis de, "Lettres Ibériques" [sobre Sesenta muertos en la escalera], en Hommes et Mondes, núm. 90 (1954), pp. 296-297.

Moreno Turner, Fernando, "Sobre la estructura de Eloy, de Carlos Droguett", Revista de crítica literaria latinoamericana, núm. 2 (1975), pp. 73-85.

Moretić, Yerko, "Eloy, por Carlos Droguett", Atenea, núm. 388 (1960), pp. 255-259.

______________, "El compadre", El Nacional, 24 de septiembre de 1967, p. 3.

Neale-Silva, Eduardo, "Carlos Droguett: Patas de perro", Hispania, núm. 3 (1967), p. 612.

Ostria González, Mauricio, "El monólogo de Eloy", Nueva narrativa hispanoamericana, núm. 2 (1973), pp. 179-189.

Parent, Georges A., "Sobre el principio de la novela en Droguett", Taller de letras, núm. 3 (1973), pp. 83-97.

__________________, "El modo narrativo en Eloy de Carlos Droguett", NorthSouth/ NordSud/ NorteSur/ Norte-Sul: Canadian Journal of Latin American Studies/ Revue canadienne des études latino-américaines, núms. 5-6 (1978), pp. 157-178.

Pérez, Floridor, "Los asesinados del Seguro Social", La Tribuna, 23 de diciembre de 1972, p. 5.

Pérez Valdés, Trinidad, "Eloy y El Compadre: dos signos poéticos", Casa de las Américas, núm. 54 (1969), pp. 174-176.

Perrone, Alberto, "La maldición de la literatura", Los libros, núm. 10 (1970) p. 5.

Rojas, Manuel, "Carlos Droguett y sus Patas de perro", Eva, 3 de diciembre de 1965, s. p. [Este mismo texto sirve de prólogo a la edición de la novela usada por nosotros].

________________, "La novela chilena", Eva, 17 de diciembre de 1965, p. 43.

Sabella, Andrés, "Una gran novela: 100 gotas de sangre y 200 de sudor", Vea, 5 de octubre de 1961, p. 7.

Selva, Mauricio de la, "Carlos Droguett y Eloy", Cuadernos Americanos, núm. 180 (1972), pp. 266-269.

Silva Castro, Raúl, Historia crítica de la novela chilena, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1960 [sobre

Carlos Droguett, pp. 407-408].

_______________, "Exageraciones novelescas", El Mercurio, 16 de enero de 1966, p. 7.

Skármeta, Antonio, "Prosa en expansión", Ercilla, núm. 1738 (1968), pp. 53-54.

_______________, "Carlos Droguett: Toda esa sangre", en La novela hispanoamericana, descubrimiento e invención de América, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, pp. 161-175.

Solar, Hernán del, "Hallazgo de Carlos Droguett", prólogo a 100 gotas de sangre y 200 de sudor, Santiago: Zig-Zag, 1961, pp. 9-12.

Sorel, Andrés, "Carlos Droguett: Eloy", Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 191 (1965), pp. 252-254.

Soto Aparicio, Fernando, "Libros contemporáneos: Eloy", El Espectador, 5 de julio de 1960, s. p.

Tangen, Andrés, "Sesenta muertos en la escalera", Los Tiempos, 15 de octubre de 1953, s. p.

Urondo, Francisco, "Droguett: contra esto y aquello", Análisis, núm. 419 (1969), pp. 60-61.

Urzúa Aracena, Mario, "Retrato hablado de Carlos Droguett", Mapocho, núm. 18 (1969), pp. 87-91.

Valdivieso, Jaime, "Tres novelas chilenas" [J. Edwards, El peso de la noche; C. Droguett, Patas de perro; G. Atías, A la sombra de los días], La Nación, 6 de febrero de 1966, s. p.

Valente, Ignacio, "Carlos Droguett, Supay el cristiano", El Mercurio, 18 de junio de 1967, p. 3.

_______________, "Carlos Droguett: El compadre", El Mercurio, 5 de noviembre de 1967, p. 5.

Veyrat, Miguel, "Soy hijo literario de Góngora: Carlos Droguett, ganador del Alfaguara 1971" (entrevista), Nuevo Diario, Suplemento, 21 de febrero de 1971, pp. 2-3.

Vidal, Virginia, "Carlos Droguett, Nuevo Premio Nacional de Literatura", El Siglo, 31 de octubre de 1970, p. 9.

Xicota, José María, "Un chileno en el Premio 'Eugenio Na-

dal'", La Nación, 18 de febrero de 1967, p. 4.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS:

Alegría, Fernando, La literatura chilena contemporánea, Buenos Aires: Centro Editor de América, 1968.

_________________, "Resolución de medio siglo", Atenea, núms. 380-381 (1958), pp. 141-148.

_________________, "La narrativa chilena (1960-1970)", Nueva Narrativa Hispanoamericana, núm. 1 (1972), pp. 59-63.

Baquero Goyanes, Mariano, Estructuras de la novela actual, Barcelona: Planeta, 1970.

Barthes, Roland, et al., Poétique du récit, Paris: Éditions du Seuil, 1977.

_________________, Le degré zéro de l'écriture, Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Booth, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

_________________, "Distance et point de vue", Poétique, núm. 4 (1970), pp. 511-524.

Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal, La novela, Barcelona: Ariel, 1972.

Butor, Michel, Essais sur le roman, Paris: Éditions Gallimard, 1972.

Campana, Lorenzo, "Panorama de las letras chilenas en 1959", Atenea, núm. 386 (1959), pp. 158-175.

Castellet, José M., La hora del lector, Barcelona: Seix Barral, 1957.

Casty, Alan, The Dramatic Art of the Film, New York: Harper and Row Publishers, 1971.

Díaz Meza, Aurelio, Leyendas y episodios chilenos. Crónicas de la Conquista, tomos I y II, Buenos Aires: Editorial Antártica, s. a.

Doinas, Stefan A., "Hecho histórico, hecho literario", Casa de las Américas, núm. 75 (1972), pp. 81-86.

Dorfman, Ariel, _Imaginación y violencia en América_, Santiago: Editorial Universitaria, 1970.

_______________, "Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años", _Casa de las Américas_, núm. 69 (1971), pp. 65-83.

_______________, "Perspectivas y limitaciones de la novela chilena actual", _Anales de la Universidad de Chile_, núm. 140 (1966), pp. 110-167.

Eisenstein, Sergei, _The Film Sense_, New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1947.

Enciclopedia Salvat de la música, trad. del francés por Manuel Valls G., 4 tomos, Barcelona: Salvat, 1967.

Espinosa, Aurelio M., _Cuentos populares españoles_, tomo III, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.

Esteve Barba, Francisco, ed., _Crónicas del Reino de Chile_, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 131, Madrid: Ediciones Atlas, 1960.

Ferrari, Americo, _El universo poético de César Vallejo_, Caracas: Monte Avila Editores, 1972.

Ferrero, Mario, "La prosa chilena del medio siglo", _Atenea_, núm. 385 (1959), pp. 97-124, y núm. 386 (1959), pp. 137-157.

Forster, Edward M., _Aspects of the Novel_, Hardmondsworth, England: Penguin Books, 1968.

Franco, Jean, _Historia de la literatura hispanoamericana_, Barcelona: Ariel, 1975.

_______________, _La cultura moderna en América Latina_, México: Joaquín Mortiz, 1971.

Friedman, Melvin, _Stream of Consciousness. A Study in Literary Method_, New Haven: Yale University Press, 1955.

Goić, Cedomil, _La novela chilena. Los mitos degradados_, Santiago: Editorial Universitaria, 1968.

_______________, "La novela chilena actual: tendencias y generaciones", _Anales de la Universidad de Chile_, núm. 119 (1960), pp. 250-258.

_______________, "Estructura de la novela hispanoamericana

contemporánea", La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana, Primer Seminario Internacional de literatura hispanoamericana, Antofagasta: Universidad del Norte, 1969, pp. 43-53.

Goldmann, Lucien, Le Dieu caché, Paris: Éditions Gallimard, 1959.

_______________, Para una sociología de la novela, Madrid: Ciencia Nueva, 1967.

Green, Joan Rea, "The Structure of the Narrator in the Contemporary Spanish American Novel", tesis doctoral inédita, The University of Texas, Austin, 1970.

Grimal, Pierre, Sénèque, Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

Humphrey, Robert, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Los Angeles: University of California Press, 1955.

Huxley, Aldous, Point Counter Point, New York: Harper and Brothers Publishers, 1947.

Iñigo Madrigal, Luis, "Le roman de la génération de 1938", Europe, núm. 570 (1976), pp. 156-168.

Jara, René y Moreno, Fernando, Anatomía de la novela, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Gredos, 1961.

Laurenson, Diana y Swingewood, Alan, The Sociology of Literature, New York: Schocken Books, 1972.

Levillier, Roberto, Nueva Crónica de la Conquista del Tucumán, tomo I, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.

Loveluck, Juan, La novela hispanoamericana, Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

Lubbock, Percy, The Craft of Fiction, London: Jonathan Cape, 1963.

Lukács, Georg, Realism in our time. Literature and the Class Struggle, New York: Harper and Row, 1971.

Lunsford, Ernest J., "The Contemporary Spanish American Novelists' Theory of the Novel", tesis doctoral

inédita, The University of Florida, 1974.

Lyon, Thomas E., "Juan Godoy in Chile's Generation of 1938: Theme and Style", tesis doctoral inédita, University of California, Los Angeles, 1967.

Magny, Claude-Edmonde, L'âge du roman américain, Paris: Éditions du Seuil, 1947.

Manrique, Jorge, Cancionero, A. Cortina, ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1941.

Martínez Bonati, Félix, La estructura de la obra literaria, Barcelona: Seix Barral, 1972.

Metz, Christian, Lenguaje y cine, Barcelona: Planeta, 1973.

Pocock, H.R.S., The Conquest of Chile, New York: Stein and Day, 1967.

Pouillon, Jean, Tiempo y novela, Buenos Aires: Paidós, 1970.

Poulet, Georges, ed., Les chemins actuels de la critique, Paris: Union Générale D'Éditions, 1968.

_______________, Études sur le temps humain, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1949.

Quevedo, Francisco de, Obras Completas en Prosa, Madrid: M. Aguilar-Editor, 1945.

Quintano Ripolles, Antonio, La criminología en la literatura universal, Buenos Aires: Biblioteca Policial, 1963.

Ramírez, Adolf, "The Chilean Novel of Social Protest", tesis doctoral inédita, University of Wisconsin, Madison, 1956.

Ricardou, Jean, Problèmes du nouveau roman, Paris: Éditions du Seuil, 1967.

_______________, Pour une théorie du nouveau roman, Paris: Éditions du Seuil, 1971.

Richardson, Robert, Literature and Film, Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Robbe-Grillet, Alain, Pour un nouveau roman, Paris: Éditions Gallimard, 1963.

Salinas, Pedro, Jorge Manrique o tradición y originalidad, Buenos Aires: Sudamericana, 1962.

Scott, Northan A. Jr., ed., The Tragic Vision and the Christian Faith, New York: Association Press, 1957.

Seneca, Moral Essays, trad. de John W. Basore, London: Harvard University Press, 1958.

Silva Castro, Raúl, Historia Crítica de la novela chilena, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1960.

________________, Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), Santiago: Editorial Universitaria, 1964.

Stephenson, Ralph and Debrix, Jean R., The Cinema as Art, Harmondsworth, England: Penguin Books, 1969.

Surmelian, Leon, Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness, Garden City, New York: Anchor Books, 1969.

Tacca, Óscar, Las voces de la novela, Madrid: Gredos, 1973.

Teitelboim, Volodia, "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", Atenea, núms. 380-381 (1958), pp. 106-131.

Todorov, Tzvetan, ed., Théorie de la littérature, Paris: Éditions du Seuil, 1965.

Torres-Rioseco, Arturo, "Nuevas consideraciones sobre la novela chilena", Papeles de Son Armadans, núm. 97 (1964), pp. 7-16.

Valverde, José M. y Díaz, J.R., trad., Los cuatro Evangelios, Madrid: Guadarrama, 1960.

Vallejo, César, Obra poética completa, Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968.

Van Rossum-Guyon, Françoise, "Point de vue ou perspective narrative", Poétique, núm. 4 (1970), pp. 476-497.

Vargas Llosa, Mario, García Márquez: historia de un deicidio, Barcelona: Barral Editores, 1971.

Wellek, René and Warren, Austin, Theory of Literature, New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1956.

APÉNDICE

Para una mejor idea sobre la clase de poesía que Carlos Droguett escribía en su juventud, transcribimos a continuación el texto de cuatro poemas que habrían formado parte del proyectado libro Física del sentimiento. Según el propio autor fueron escritos aproximadamente en 1929. Semejantes a éstos, Droguett recuerda haber escrito muchos otros poemas ahora desaparecidos. Le agradecemos sinceramente habernos proporcionado estos textos inéditos, y habernos dado permiso para publicarlos aquí:

EL VOLCÁN

El volcán es un cerro suicida,
enamorado, soñador,
se ha levantado
la tapa de los sesos
al ver sus esperanzas idas,
y se ha vaciado todo aquello
que tenía dentro,
el fuego de su pasión,
la lava, canas de sus sufrimientos,
cenizas de su ilusión.
El volcán estaba enamorado
de esa montaña de más allá,
soñaba con dormirse en su falda,
pero ella no le quería
porque él tenía
deformada la espalda.

MADRIGAL

Las amapolas de tu rostro,
muertas de spleen,
se contemplan en el agua profunda
de tus ojos,
quieren dar fin a su vida
arrojándose al agua,
si se suicidan
te quedarás muy pálida.
Pero tus ojos dormidos
que ya se caen de sueño,
han cerrado sus párpados.
Las amapolas de tu rostro,
admiradas,
no dicen palabra,
no conocían estos últimos modelos
de lagos que se guardan.
Por eso,
las amapolas de tu rostro,

avergonzadas,
han enrojecido hasta el cabello.

ROMANCE DEL DOLOR DE MUELAS

Una banda de piratas
me está asaltando las muelas,
no me toques la cara,
me duelen las muelas.
Los piratas de los nervios
elevan su pica en mis muelas,
tú en mi amor
ya clavaste la bandera.
Tu amor y mi dolor me duelen,
tu amor y mi dolor se truecan,
me duele en las muelas tu amor
y en el corazón mis muelas.
No me toques el corazón,
déjalo, mi amor, tranquilo,
es una muela cariada
con la carie de tus suspiros.
Se me duermen los nervios,
pero temo
que despierten y salten
y me duelan las muelas
amor mío, no duermas,
que temo que despiertes y me duelas
como una muela.
Bésame, no te vayas,
no te vayas, amor mío,
si te vas te echaré de menos
como un alvéolo vacío.
No sabré entonces si me duele
tu amor
o la cara,
tendré para mi dolor
la salmuera de mis lágrimas.
Bésame la cara,
bésame,
no seas mala, no seas,
bésame,
no me beses,
¡me duelen las muelas!

BREVE HISTORIA DEL CIELO

Primero era el cielo
un gran género blanco,
tendremos que pintarlo,

dijo dios, así se ve muy feo,
y lo envió donde el maestro tintorero,
quien le dio al cielo un color,
bueno,
un hermoso color cielo.
Luego, lo extendieron y sujetaron
con cuatro profundos
alfileres de los extremos del mundo
y dios inventó el viento
para que, hinchándolo hacia arriba,
dejara tenso el cielo.
Esto sucedió ya bien de noche,
una noche muy oscura,
pues aún no habían terminado la luna,
la estaba barnizando el carpintero,
así que no pudieron,
como hubiera sido
su deseo
admirar el cielo recién teñido.
Por la mañana bien temprano
se levantó el creador
a contemplar su magna obra
y se quedó admirado
viendo
que el cielo se estaba destiñendo.
Cuando salió el sol
tuvo el cielo
un dudoso color
y cuando dieron
las cuatro de la tarde
se llenó de manchas de todas tendencias
y layas,
lo que llenó de rabia
al creador
con gran escándalo de su conciencia
y terminado ya el día
el cielo tuvo una sangría
allá en el horizonte,
lo tendré que enviar otra vez a la tintorería,
dijo dios,
pero, santo dios, ¡cómo trabaja el tintorero!
Entonces, en una
de sus grandes creaciones,
y sin pensar en los agricultores,
dios inventó la lluvia
para lavar el cielo.
Pero en la noche, primera noche de luna,
rayos y centellas,
vio dios una cosa que lo dejó angustiado,
el cielo se había apolillado
de estrellas.

*